
The

ЕВГЕНИЙ
ЗАМЯТИН

Евгений Замятин

IV

JEVGENIJ SAMJATIN

WERKE

Vierter Band

Herausgegeben von Eugenia Zhiglevich und Boris Filipoff
unter Teilnahme von Alexander Tiurin

Eingeleitet von Boris Filipoff

A. NEIMANIS BUCHVERTRIEB UND VERLAG
1988

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

СОЧИНЕНИЯ

Том четвертый

Проза. Киносценарии.
Лекции. Рецензии.
Литературная публицистика.
Статьи на разные темы.

Под редакцией Евгении Жиглевич и Бориса Филиппова
при участии Александра Тюрина

Вступительная статья Бориса Филиппова

МЮНХЕН
1988

Редакторы приносят глубокую благодарность всем, помогавшим в нахождении ряда произведений Е.И. Замятина и способствовавшим изданию этого собрания его произведений, а особенно Марии Басом (Висконсинский университет), Эллен Скаруффи (Русский Архив Колумбийского университета), Наталии Борисовне Соллогуб (Париж), профессору Хорсту Лamплю (Венский университет) и активно помогавшей в корректуре и публикации Аните Белоцерковской.

Переплет и суперобложка по рисунку Сергея Голлербаха
Портрет на суперобложке Юрия Анненкова
Портрет в тексте Бориса Кустодиева

Технический редактор Антон Беляев

Printed in West-Germany
Gesamtherstellung: E. Zeuner, München



Портрет Е.М. Замятина работы Б.М. Кустодиева
(из коллекции проф. Рене Герра)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА ЗАМЯТИНА

Поколение русских интеллигентов, родившихся в семидесятых-восьмидесятых годах, прошедших через марксизм, участие в революционных кружках, не слишком-то страшные тогда ссылки, а затем пришедшие к идеализму и богоискательству – или к ироническому скепсису: П.Б. Струве – и С.Л. Франк, Н.О. Лосский – и Г.П. Федотов, С.Н. Булгаков – и Н.А. Бердяев, А.М. Ремизов – вот одни из многих, сменивших общеобязательный тогда для интеллигенции социалистический вицмундир на партикулярное платье либеральных профессоров или литераторов. К их числу принадлежит и Евгений Замятин, в молодости – член партии большевиков, инженер-кораблестроитель и прозаик, публицист и критик, агностик и иронический скептик.

Его жизнь, пожалуй, еще более пестра и насыщена событиями и решительными переменами, чем у других мыслителей и литераторов его поколения. Уездная сонь захолустной Лебедяни, студенчество в тогда еще Санкт-Петербурге, ссылка в бревенчатую глухомань русского былинно-песенного Севера, участие в строительстве ледоколов для России (отчасти по его проектам) в Англии, в заводской, но чопорной английской провинции, Лондон, революционный Петроград и большевистский Ленинград, недолгая парижская эмиграция... Аресты и литературная работа, руководство студиями молодых прозаиков и драматургия – такой насыщенной событиями, переживаниями и творчеством жизни могло бы хватить на десять жизней.

Понятно, она и не смогла уместиться только в страницы художественной прозы. Замятина влекла и драматургия, но все-таки ни проза, ни драматургия не могли вместить всего того переработанного творчески материала, какой переполнял

Замятина. Да и темперамент его был боевым. Вот и переливалось многое через край как-никак структурно-ограниченных вместилищ художественной прозы и драматургии. Так и возникает замятинская публицистика, по исконной русской традиции и по обстоятельствам послереволюционного, советского, времени – литературно-критическая по преимуществу.

Еще в 1917-1919 годах можно было написать – для тогда еще существовавших небольшевистских газет и альманахов – и о позорнейшем убийстве – на больничной постели – Шингарева и Кокошкина – и о еще более постыдном сваливании организованного большевиками убийства политических противников на якобы самовольно-бандитскую "выходку" анархистов-матросов, которых, мол, не может разыскать советское правосудие, только что оравшее в газетах "Да здравствует красный террор!" ("Елизавета Английская", 1918). Можно было и поиздеваться над большевистскими грандиозными проектами (в том же голодном и холодном 1918 году) строительства на русских северных реках грандиозных гидроэлектростанций, тогда как в те годы огромный питерский Путиловский завод только и производил жестяные зажигалки для курящих... ("Белый уголь", 1918).

Но эти чисто публицистические статьи Замятина немногочисленны. Зато литературно-критическая проза его до предела насыщена социально-политическими мотивами. Зачастую – под псевдонимом – Михаил Платонов. Одно время был Замятин близок (во всяком случае, не далек) к литературно-политической группе "Скифы", тесно примыкавшей к левым эсерам. Идеологами этой группы были Андрей Белый и Р.В. Иванов-Разумник, но идеология-то ее была весьма туманна и скорее декламационна, чем политически-отчетлива. Многое в ней напоминало будущих евразийцев. Зато "скифы" были сильны и богаты самыми многообразными, самыми друг от друга отличающимися до полного несходства литературными талантами: Александр Блок – и Николай Клюев, Сергей Есенин – и Андрей Белый, Пимен Карпов – и философ Арон Штейнберг, Евгений Лундберг – и Александр Ширяевец, Сергей Клычков – и Константин Эрберг, Алексей Чапыгин – и Алексей Ремизов... Был близок к "Скифам" и Осип Мандельштам – очень короткое время, как и столь же короткое время – Евгений Замятин.

Замятин-то был подлинным скифом. Подлинным кочевником мысли и творчества, так и не приставшим к какой бы

то ни было оседлой литературной или политической группировке-стоянке. Для него, скифа, "прикрепленность к месту... нестерпима. И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город, он свернет в сторону. Самый запах жилья, оседлости, щей нестерпим скифу: он жив только в вечной скачке, только в вольной степи" ("Скифы ли мы?", 1918).

Вот и мчится скиф Замятин по необъятным просторам России – и ухоженным силлогистическим городам Европы, мчится из эпохи в эпоху, и любы ему и Вечный Рим – и степи Аттилы, и кораблестроительный английский Манчестер – и собирательный "город Кустодиев" – пестротканый и веселоярмарочный, с белотелыми купчихами и сурово-важными купцами, но – главное – с лихими тройками и пробегом санок по раздольным снежным пустыням... Поэтому он, скиф, и не может признать скифами "Скифов", особенно в восемнадцатом году, когда многие из них склонили голову перед разлинованной и куцей догмой большевизма – с ее ленинско-марксовой перелицовкой гегелевской "свободы как осознанной *необходимости*". Уж какая это вольная воля, какая ж это свобода! И не по пути стало скифу Замятину со "скифами" Разумника, да и Андрея Белого: все-таки догматика: антропософа...

Не может Замятин принять, что всякое и всяческое движение должно иметь какой-нибудь но конец, что настанет момент, когда диалектическое развитие скажет себе "стоп": "остановись, мгновенье, – ты прекрасно!": пришли, мол, к тысячелетнему Царствию Божию на земле – или к – что то же – к коммунизму, и теперь – только Осанна, ни тпру – ни ну: дальше переть человеку и человечеству некуда. Марксистско-ленинский ли – или мужицко-лапотный, а то и православный рай. Предел. Мировая и космическая остановка. Но ведь это – смерть, тут и диалектиком не надо быть: ведь всякое "сегодня обречено умереть: потому что умерло вчера и потому что родится завтра. Таков жестокий и мудрый закон. Жестокий – потому, что он обрекает на вечную неудовлетворенность тех, кто сегодня уже видит далекие вершины завтра; мудрый – потому, что только в вечной неудовлетворенности – залог вечного движения вперед, вечного творчества. /.../ Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры – ересь: завтра – не-

пременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столб, для вчера, распавшегося в пыль" ("Завтра", 1919-20).

Поэтому может ли существовать культура, литература, ежели запрещена ересь, ежели нужно только петь Осанну вечной и непреклонно-неизменной священной истине многоликого божественного ИЗМ'а: атеизма, материализма, марксизма, ленинизма, дарвинизма, соцреализма, ...изма, ...изма, ...изма... Эти измы неприкасаемы. Сказал ведь как-то, совершенно всерьез, некий советский ученый-марксист, что "марксизм нельзя *углублять*, – его можно только *углуплять*", к этому, мол, ведет всяческий ревизионизм, а он – гнуснейшая ересь, контрреволюция...

Следовательно, все движение вперед мысли и социально-политического устройства, художественного творчества и строя личной жизни – в некий момент с т о п: наступило тысячелетнее Царство Божие – или святой окончательный стоп коммуны. Стоп и литература. "Пролетарские писатели и поэты – усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пыхтит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся на воздух. /.../ Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее – ее прошлое" ("Я боюсь", 1921).

И иронический скиф, скептический диалектик предлагает символ-формулу культуры, в частности, искусства:

" +, –, – –

– вот три школы в искусстве – и нет никаких других. Утверждение, отрицание, и синтез – отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый – и все тот же круг. И так из кругов – подпирающая небо спираль искусства. Спираль: винтовая лестница в Вавилонской башне..." ("О синтетизме", 1922).

Для скептика и агностика Замятина и христианство – только очередная еретическая (ересь – отрицание Старого Завета-закона) спираль. И культура – богоборческая, марксоборческая, *всяко*борческая Вавилонская башня. Прав Замятин или неправ, но он всегда и везде, и против любой застывшей догмы – антидогматик. Как только "стоп" – застопоривается живая жизнь, начинается остановка на становье, пре-

кращается сказочно-бешеная скачка по вольной степи, пахнет дымком духовной оседлости и перестоявшимися щами загнивания мысли. Не принял бы Замятин и нынешней болтовни полудилетантов и о НТР – научно-технической революции, как о чем-то вроде панацеи, некоем культурно-машинном единобожии, единодорожье. Когда Юрий Анненков восхвалял Замятину индустриализацию жизни и искусства, переход искусства целиком на прикладные пути – на служение современному быту (формула Корбюзье: "здание – машина для жилья"; перерождение живописи в дизайн, поэзии, театра и музыки – либо в ритмизацию производственных процессов, либо в сексуальный возбудитель для полуимпотентов), – он прибавлял еще: "для того, чтобы вызвать ощущение прекрасного, вовсе не обязательно писать пейзажи или блудливых маркизочек, как это делают Левитаны и Сомовы".

Замятин отвечал Анненкову письмом, стоящим хорошего очерка: "Я сдаюсь. Ты прав. Техника всемогуща, всеведуща, всеблаженна. Будет время, когда во всем – только организованность и целесообразность, когда человек и природа – обратятся в формулу, в клавиатуру. Все *симплифицизировано*. В архитектуре допущена только одна форма – куб. ...Уклонение от норм называют безумием. ...Детей изготовляют на фабриках – сотнями, в оригинальных упаковках, как патентованные средства. ...Еще тысячелетие – и от соответствующих органов останутся только розовенькие прыщички... ...Любовь заменена полезным, в назначенный час, отправлением сексуальных надобностей, оно происходит в роскошнейших, благоуханных уборных... ...Дорогой друг мой! В этой целесообразной, организованной и точнейшей вселенной тебя укачало бы в полчаса. Твоя формула искусства – "науки, познающей и организовывающей жизнь" – это формула искусства для скопцов, для замаринованных в уксусе... никакой игры, никакой прихоти, бесполезного каприза, случайности – все организовано и целесообразно..."

Вся почти журналистика Евгения Замятина – это гимн свободе, ибо от разлинованной, спланированной и разграфленной жизни, будь то коммунизм, будь то машинобожие индустриальной культуры, человек или побежит из кафельных благоухающих уборных в кусты, или от "организованной" семейной политики – в левитановский пейзаж обнимать прелестноблудливую сомовскую маркизочку...

Отсюда же – да еще от его инженерства – нелюбовь и презрение Замятина к псевдоматематическим формулам и всяческим подсчетам частот и прочего у его современников – формалистической школы в литературоведении. Действительно хорошо знающий математику, Замятин не мог без усмешки смотреть на эти математические забавы: ведь статистический метод рассчитан на средне-типическое, а среднее, типическое в литературе, в искусстве как раз никому не нужно: ценно в искусстве только абсолютно индивидуальное, неповторимое, никаким типизациям и подсчетам не поддающееся. И свои литературоведческие статьи и очерки Замятин писал импрессионистически, никак не заботясь о мнимой "научности".

Литературная публицистика лучших очерков и статей Замятина жива и своевременна и поныне. В ней Песнь Песней свободе, а в культуре – даже и некоему произволу. Но, инженер, он считает, конечно, что произвол – это на высших ступенях творчества – в жизни и искусстве, а фундамент – доскональное уменье, знание мастерства, техники. Искусству обучить нельзя. Но можно обучить его техническим основным приемам. Но и тут – без всякого обожествления техники: "Если бы в природе было что-нибудь неподвижное, если бы были истины – все это было бы, конечно, неверно. Но, к счастью, все истины – ошибочны: диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины – завтра становятся ошибками; последнего числа – нет" ("О литературе, революции и энтропии", 1923).

Вечны только: движение, изменение, жизнь, свобода.

Борис Филиппов

<АВТОБИОГРАФИЯ>

По самой середине карты – кружочек: Лебедянь – та самая, о какой писали Толстой и Тургенев. В Лебедяни – родился (1884). Рос под роялем: мать – хорошая музыкантша. Года в четыре – уже читал. Детство – почти без товарищей: товарищи – книги. До сих пор помню дрожь от Неточки Незвановой Достоевского, от Тургеневской "Первой любви". Это были старшие и, пожалуй, страшные; Гоголь – был другом.

Гимназию кончил в Воронеже (1902) с медалью; медаль скоро нашла себе место в петербургском ломбарде. После гимназии Петербургский Политехнический Институт (кораблестроительный факультет). Зимой – Петербург, летом – практика на заводах и плавание. В эти годы – самое лучшее из моих путешествий: Одесса – Александрия (Константинополь, Смирна, Салоники, Бейрут, Яффа, Иерусалим, Порт-Саид). В Одессе был во время восстания "Потемкина", в Гельсингфорсе – во время восстания в Свеаборге.

Все это сейчас – как вихрь: демонстрации на Невском, казаки, студенческие и рабочие кружки, любовь, огромные митинги в университете и институтах. Тогда был большевиком (теперь – не большевик), работал в Выборгском районе; одно время в моей комнате была типография. Сражался с кадетами в студенческом Совете Старост. Развязка, конечно, – в одиночке на Шпалерной.

Политехникум кончил в 1908 г. и был оставлен при кафедре Корабельной Архитектуры. В том же году написал и напечатал в "Образовании" первый свой рассказ. Три следующих года – инженерия, статьи в специальных технических журналах. Всерьез начал писать с 1911 г. ("Уездное" – в "Заветах").

В начале 1916 г. уехал в Англию – строить русские ледоколы; один из самых крупных наших ледоколов "Ленин" (бывш. "Александр Невский") – моя работа.

Когда в английских газетах запестрели жирные заголовки: "Abdication of Tzar!", "Revolution in Russia" – в Англии стало невмочь; и в сентябре 1917 г. вернулся в Россию. Практическую технику здесь бросил, и теперь у меня – только литература и преподавание в Политехническом Институте.

Сидел в одиночке пока всего только два раза: в 1905-6 году и в 1922 г.; оба раза – на Шпалерной и оба раза, по странной случайности, в одной и той же галерее. Высылали меня трижды: в 1906 г., в 1911 г. и в 1922 г. Судили один раз: в Петербургском Окружном Суде – за повесть "На куличках".

1924

"ЗАПИСКИ МЕЧТАТЕЛЕЙ"
[ЗАВТРА]

<Проект предисловия к первой книге "Записок мечтателей">

Отчего же вы, вы – писатели, некогда своими руками прорубившие в умах просеки для революции – отчего же вы теперь не поете ей гимнов? Вы хотели революцию – революция пришла, победила, отчего же вы чем-то еще недовольны?

Отчего? Именно потому, что *революция победила.*

Передо мной – круглые, нулевые глаза сегодняшнего человека: он – из числа тех, кто достиг, нашел, счастлив, а у таких – всегда глаза круглые. Щурить глаза приходится только тем, кто глядит вдаль, а у таких – все вот оно, тут, в сегодня.

Отчего же в самом деле? Отчего Белый, написавший "Христос Воскресе", не пишет статей в "Известиях"? Отчего Блок, написавший "Двенадцать", – не печатает стихов в "Красной Газете"? И даже Разумник-Иванов – отчего он дошел только до "Книги и Революции" и не идет дальше – в "Правду"? И отчего я – даже и не в "Книге и Революции"?

Сегодняшнему человеку с умом практическим – просто смешно: мы все в свое время – социалисты, мы все – или почти все – отсиживали соответствующие сроки за эту веру или высылались в соответствующие места за эту веру. И теперь – когда она победила... Написать одобряемую и штемпелюсную "Мистерию-Буфф" – <гарантированы> сотни тысяч! Написать книжку сказок в стиле Бедного – вернейшее средство стать богатым! И потом – почет, и потом – популярность, и потом – автомобиль... Не смешно ли, не глупо ли просто не пожать законных плодов?

И вот отчего-то мы этого не делаем. Отчего же?

Оттого, что мы – мечтатели. А мечтатели – всегда не-

практичны, упрямы, верны. Или иначе: оттого, что мы – писатели и поэты. А писатель и поэт настоящий – непременно мечтатель. И *мечтатель* человечеству в тысячу раз нужнее, чем *деятель.*

Две породы – мечтателей и деятелей – всюду, не только в искусстве. Мечтатели – и в науке. Мечтатель – Галилей, мечтатель – Леонардо да Винчи, мечтатель – Фултон, мечтатель – Роберт Майер. Мечтатели – для *сегодняшних* – для деятелей – всегда смешны. Мечтатель Фурье, мечтатель – Оуэн.

1920

<ИНТЕРВЬЮ ДЛЯ ФРЕДЕРИКА ЛЕФЕВРА>

– Если я вам отвечу, что я родился в России – это мало. Я родился и прожил детство в самом центре России, в ее черноземном чреве. Там, в Тамбовской губернии, есть городок Лебедянь, знаменитый когда-то своими ярмарками, цыганами, шулерами – и крепким, душистым, как антоновские яблоки, русским языком. Недаром об этом городе писали Тургенев и Толстой. Я до сих пор помню неповторимых чудаков, которые вырастали из этого чернозема: полковника – кулинарного Рафаэля, который собственноручно стряпал гениальные кушанья; священника, который писал трактат о домашнем быте дьяволов; почтмейстера, который обучал всех языку эсперанто и был уверен, что на Венере – "les habitants veneriques" – тоже говорят на эсперанто... Эти чудаки 90-х годов живы и до сих пор. Не удивляйтесь: их местожительство – в моем первом романе "Уездное".

С начала 900-х годов я жил уже в Петербурге. Кажется, у меня всегда было это свойство характера – выбирать la ligne de la plus grande résistance. Может быть именно поэтому я выбрал для себя самый трудный факультет в École Polytechnique de Petersbourg – кораблестроительный. В 1909 году я кончил этот факультет, был оставлен как aggrégé при кафедре кораблестроения – и с этого же года началась моя амфибийная жизнь...

– Вы находите это сравнение странным? У амфибий, как известно, двойная жизнь, двойное дыхание: в воде и на воздухе. В 1909 году я одновременно делал свой дипломный проект корабля и писал свой первый рассказ. С тех пор я живу одновременно в этих двух стихиях. От амфибий я, впрочем, отличаюсь тем, что никогда и ни перед кем не пресмыкался и не стеснялся писать то, что мне казалось правдой. Чтобы изле-

чить меня от этой дурной привычки, царское правительство держало меня, как революционера, в тюрьме в 1906 году; в той же самой петербургской тюрьме, такой же курс лечения был предписан мне и в 1922 году. Но я боюсь, что я болен еретичеством неизлечимо. Один из припадков этой болезни – мой роман "Nous autres" – я вижу у вас на столе. Близорукие рецензенты увидели в этой вещи не больше чем политический памфлет. Это, конечно, неверно: этот роман – сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – все равно какого. Американцы, несколько лет тому назад много писавшие о нью-йоркском издании моего романа, не без основания увидели в этом зеркале и свой фордизм. Очень любопытно, что в своем последнем романе известный английский беллетрист Huxley развивает почти те же самые идеи и сюжетные положения, которые даны в "Nous autres". Drieu de la Rochelle на днях рассказывал мне, что при встрече с Huxley он даже спрашивал его, не читал ли Huxley "Nous autres". Совпадение, конечно, оказалось случайным. Но такое совпадение свидетельствует, что эти идеи – кругом нас, в том предгрозовом воздухе, которым мы дышим.

– Другие мои работы? Вот они: еще шесть книг прозы, шесть пьес для театра и шесть... ледоколов.

– Названия? Чего – книг или ледоколов? Давайте начнем с ледоколов. Ледоколы я строил во время войны, в Англии. Моя самая лучшая и самая любимая постройка – ледокол "Ленин", 1916-17 годы, завод Армстронга. В те годы я и не подозревал, что строю корабль с таким громким именем: тогда ледокол назывался "Св. Александр Невский", и только после революции он раскаялся и переменил имя. Это один из самых больших наших ледоколов, он немногим меньше "Красина", но более усовершенствованной конструкции. Недавно разные немецкие, американские и чешские газеты преподнесли мне звание строителя "Красина". Это не совсем точно: на постройке "Красина" – он строился тоже в Англии одновременно с "Лениным" – я бывал только как консультант.

Неприятным последствием моего двухлетнего пребывания в Англии была повесть "Островитяне" – неприятным для англичан: они так обиделись на эту повесть, что в Англии оказалось невозможным ее перевести и издать. Другой мой роман – "Au bout du monde" – напечатанный в России во время

войны, показался обидным царской цензуре: журнал, напечатавший этот роман, был конфискован, и книга увидела свет только после революции. Как видите, профессия еретика – довольно трудная, особенно в наше время, когда требуется, чтобы еретик не только отрекся от своих заблуждений, но и немедленно доказал на деле их ошибочность. Представьте себе положение Галилея, которому пришлось бы на деле доказывать, что он ошибался, т.е. что земля не вертится! Старик теперь был бы в довольно безвыходном положении.

– Нет, о своих пьесах я не забыл: просто в наш разговор вмешалось третье лицо – Галилей. Забыть о пьесах мне тем более трудно, что последние годы я вообще больше всего занимался театром. И затем, если вы хоть раз в жизни видели театральный зал, взволнованный вашей пьесой – вы этого никогда не забудете. Особенно, если дело происходит сейчас в России, где в театре не публика, а *народ*, перед которым только теперь открылись двери в театр и который воспринимает все особенно живо и свежо.

Из моих пьес две закончены только недавно, и до отъезда за границу я их не успел поставить, одна пьеса – в ссоре с цензурой и три пьесы были поставлены в самых крупных театрах Москвы, Ленинграда и провинции. Комедии "Общество Почетных Звонарей" и "Блоха" вышли, по-моему, самыми удачными. "Звонари" – это сатира по адресу современного английского общества и, как говорят, сатира очень злая. В первый раз эта пьеса показана была на сцене бывшего петербургского Михайловского театра, но, кажется, лучше всего ее сыграли в Русском Драматическом театре в Риге, где она шла несколько сезонов подряд. "Блоха" – пьеса в стиле русской народной комедии – или, если хотите, итальянской commedia dell'arte. Эта пьеса была поставлена в 1926 году Моск. Художественным театром и с тех пор идет там вот уже шестой сезон. Обе эти пьесы переведены сейчас на французский язык, и о постановке их у меня идут переговоры с парижскими театрами. Переводится на французский и одна из моих новых пьес – трехактный фарс из советской жизни "Le délégué d'Afrique".

– Какие сейчас наиболее влиятельные литературные группы в России? Смотря по тому, о каком влиянии говорить. Наибольшее влияние – и даже власть – находится в руках группы так называемых "пролетарских писателей", про-

водящих официальную идеологию коммунистической партии и практически имеющих поэтому монопольное право литературной критики – оружие серьезное. Кроме военных талантов, некоторые из членов этой группы несомненно обладают и штатским, литературным талантом. Если хотите имена, я могу назвать вам драматурга Афиногенова, романистов Шолохова, Лаврухина, Фадеева. Но большинство членов этой группы работают еще по методам дореволюционного натурализма. В области литературной формы гораздо дальше ушли вперед авторы из среды так называемых "попутчиков" – "les compagnons", и в литературном отношении, конечно, они оказывают влияние на своих пролетарских соседей. Среди "попутчиков" едва ли не самая интересная и живая группа это – "Серапионовы братья" (Вс. Иванов, Федин, Тихонов, Каверин, Зощенко, Слонимский и др.). Мне приятно отметить здесь, что технике нашего ремесла почти все они учились у меня: в 1919-22 годах при петербургском "Доме Искусств" была литературная Студия, где я читал курс лекций по технологии художественной прозы. В этой Студии родились "Серапионовы братья", и я был их литературным акушером. Как видите, у меня есть еще одна профессия. Кроме "Серапионовых братьев", через мой кабинет в моей ленинградской квартире прошли и многие другие молодые писатели.

– Каково положение писателей сейчас в России? О, о них заботятся больше, чем в других странах: им больше платят, они получают очень хороший ration quotidien de vivres et pour comble – ration quotidien idéologique. Здесь, в Европе, кажется, много писателей ayants nul foi; у нас много антиподов: écrivains ayants nul doutes. Это, вероятно, очень счастливое состояние.

– Sans blagues? Но я говорю совершенно серьезно – по крайней мере, по отношению к большой группе писателей, полностью и искренно усвоивших официальную идеологию. Гораздо труднее положение "попутчиков" – писателей непартийных, в большинстве вышедших из интеллигентской среды. Многим из них сейчас приходится в корне менять себя, свою психологию, свои вкусы – как у нас говорят, "перестраиваться". Иные – je-m'en-foutistes – делают это очень легко. Но их не уважают даже те, кому они служат, за ними установилась презрительная кличка "приспособленцы". Другие стараются сделать это совершенно искренно, и для таких –

это тяжелый, болезненный процесс, иногда кончающийся даже трагически. Известное самоубийство Маяковского – по моему убеждению – развязка именно такой трагедии. Это был очень крупный поэт, новатор, с большим формальным искусством и несомненным лирическим élan. Он сознательно вырезал из себя лирику – "наступил на горло песне" (как он писал в одном из своих последних стихотворений), чтобы стать поэтом политическим. Эта жестокая хирургическая операция над собой обошлась ему дорого. Любовная история (которых у него в жизни было сколько угодно) могла, конечно, быть только поводом, а не причиной его смерти.

Апрель 1932

ПРОЗА

ПОЛУДЕННИЦА*

Повесть

1

В маленьком домике за церковью жили сначала вчетвером: на чистой половине молодые – отец Виктор с матушкой, да на курне бабушка Пелагея с Маринкой.

Эх, бабушка! Да николи ее Маринке не забыть. Сказочница, прибаутница, стряпуха – у самого Куйманского барина такой, поди, нету. Шаньги какие пекла, заспенники, овыдники, пироженники – эх! А сказки... Бывало, зимой на дворе морозяка лютый, бревна трещат, а тут, в кухне, теплынь. Печка огромная, как ведмедь в сказке, так и пышет. На печи – ячмень сплошь насыпан, сушится, там-то вот и есть ребячье да бабкино царство. Ребятишки налезут и дьячковы, и Аверьяна лабазника, и солдатки Прасковьи, и еще нивесть чьи – соседские, на ячмене-то тепло да мягко – ну, тут бабка Пелагея им и рассказывай. Очки нацепит, ниткой круг уха обведет, коклюшками побрякивает – и уже такого наскажет. И про лису, и про зайку-всезнайку, и про курицу – отчего она петухом поет и к чему это, и как быть, если икона со стены упадет. А то еще про белую лошадь: ночью в поле едешь – вдруг, нивесть откуда – рядом с санями белая лошадь, бежит да бежит, и не

---

* Повесть публикуется впервые. За предоставление нам права опубликования повести (ее двух вариантов, вернее, двух вставных главок к ней) по авторской машинописи с авторской же правкой приносим глубокую благодарность Наталии Борисовне Соллогуб. На ряде страниц машинописи подпись военного цензора и печать: "Со стороны военной цензуры не встречается препятствий к напечатанию". Следовательно, повесть (не датированная) написана в 1914-1916 гг. Часть ее, под названием "Куны", опубликована в журн. "Россия", № 5, янв. 1923. Главная героиня повести – Маринка – переименована в Марьку (см. 3-й том этого собрания сочинений). – Р е д.

отстанет, пока всех покойников не помянешь. Да мало ли еще что. А ребята белоголовые на свечку уставились, притихли, жмутся. А на дворе стыдь, свечка в деревянном шандале потрескивает, по углам прусаки шуршат. Чей-нибудь озорной мальчишка, глядишь, разыскал уже прусака с яичком и держит его на свечке пока яичко не лопнет с веселым треском, – и смотрит потом, как прусак с минуту стоит и недоумевает, отчего стало так легко, и уползает, прихрамывая...

Весело было с бабушкой Пелагеей. И чего это ее Бог прибрал. И так чудно, в одночасье. Пошла в колодезь за водой на прощен день – да не вернулась. Уж совсем в сумерках разыскали – вона где, в овраге. И ведро с ней. Как туда попала – неведомо. Надо быть – не без н е г о тут дело обошлось.

Поговорили, что напущено это было на попов двор – не иначе. Потому что на Крестопоклонной – и матушка молодая померла. А какая была здоровая да красавица писаная. В три дня сгорела. Не иначе, как напущено.

Так вот и осталось их двое во всем доме – отец Виктор да Маринка. Ни людей не стало, ни шуму, ни веселья. Тишь да жуть. Всяк свою думу думает.

Правду сказать, по матушке покойнице Маринка уж не так тосковала. Пустяк это, конечно, смешно, а только за это: не любила покойница – прости Господи – чтобы на кухне пели. А коли пенье – тут вот оно, коли без пенья – как без солнца. А запоет Маринка, бывало, сейчас – матушка: "шалова да балхолда". Вот оно и не ладилось. Да и где это, к слову, видано, чтобы две молодухи, ровно красивые – от сердца любили друг друга?

Вот по бабке Пелагее погоревала: почитай, целую неделю ходила Маринка с красными глазами. – На девятый день от панихиды из церкви домой шла – в первый раз улыбнулась – первого грача весеннего увидала. Эх, что о родителях горевать – в родительскую субботу помянем их, а там глядишь – и земная травка, крестный звон пасхальный, да крашеные яйца, да качанье на релях – к самому небу – так, что дух захватило. А на Русальной неделе – начнут уже и куны водить...

Засмеялась Маринка грачу, осушив глаза. Девичью ль сердцу горевать, когда суженый впереди: худо, когда суже-

ный есть – прощай девичья воля, – худо, когда милый не любит – прощай суженый.

Пришла домой Маринка – в первый раз запела, потихоньку. Да с песней принялась бабкин сундучок разбирать – что-то бабка ей в наслед завещала.

Сундучок с горбатой крышкой, с замком огромадным, винтовым, окован морозным узорочным железом. Не дорого в сундуке добро, да мило: бабкина память. Холстов десяток, пять тонких, на исподнее, да если оторочить красным – на белом теле... Два платка ковровых, да один полушалок, да отрез на платье. В особой коробушке – с десяток корамор сушеных – первое средство против лихоманки, кто же этого не знает: корамора укусит – заберет лихоманка, – сушеной же кораморой и вылечишься. Алатейный корень, купырьный, и прочие – нивесть какие, откуда все Маринке и знать.

На самом дне разыскала Маринка круглое зеркальце в оловянной оправе и фотографию: облезла, а разглядеть можно – вроде как солдат или унтер.

Засмеялась Маринка: эге, вот-те и бабушка Пелагея. А ведь молчала, сохла поди. Все мы одним кумачом подбиты.

Повертела зеркальце Маринка, погляделась. Щеки разалелись, крепкая, ржаная, брови – суровые, сошлись на переносье. Примета есть о таких бровях – бабка Пелагея говаривала: "ох, не люби никого, Маринка, – одного полюбишь, и того погубишь". А бабка Пелагея – уж не ошибется: все приметы знала, все пригубы да присухи ведала.

Стала Маринка домом править. День-деньской на кухне возится, на дворе. Хлебы замеси, обед сготовь, цыплятам в кормушку просо насыпь, корове резки нарежь – а там, гляди, еще теленок будет. Родька, церковный сторож, пьяный пришел – сумей его без шуму из кухни вытурить, не дай Бог, отец Виктор услышит. Дьячок Африканыч – с ним насчет треб столкуйся, да чтоб ничего не забыть – отцу Виктору толком все рассказать.

Ведь он, отец Виктор, – теперь что ребенок малый. – "Обедать? Ну, ну, обедать". – "В пять утреня? В четыре? Африканыч сказал? Ну, ну, разбуди меня в четыре, Маринка".

Африканыч, Африканыч, скажи, какой распорядчик на-

шелся – Африканыч. И мори себя из-за него – этакую рань вставай. И так извелся – нивесть на кого похож стал, угодник какой.

Что ребенок малый. Не дай ему пообедать, без обеда на кладбище уйдет. Не доглядела раз – две недели в одном полукафтане ходил, чумичкой. Разве это стать – при его-то служении, при его белых руках целованных, волосах льняных, глазах...

А какие глаза у него – неведомо. Никогда на Маринку глаз не подымал. Говорит ли, улыбается ли – с глазами неподнятыми.

Только и видна тень от ресниц, нависла, как застрехи под крышей, да синие круги под глазами от бессонных ночей.

Все горюет отец Виктор – с горем днюет, с горем ночью не спит. А ведь уж пора бы – третий месяц на исходе.

А вот и вовсе не жалко. Что ж, вольному воля. Напевает Маринка на кухне, пересмеивается с Африканычем. И не жалко. Девичье сердце – ласковое, девичье сердце – жестокое.

За горями да за заботами и не увидели, как лето пришло. Окна повыставили, пчелы, мухи загудели, тучи душистые полились, зацвело, зажарѐло.

Собралась Маринка на солнце все шубы выветрить – полукафтанья, да матушки-покойницы дипломаты да тальмы. Сундуки пооткрыла, на полу борохло разложила, на креслах; тресковую шубу потащила, распялила на жердях, возле варка̀ для коровы. Эх, успеть бы все это до обеда развешать, пока не вернулся отец Виктор.

Да, как же. Приплелся Хрипучий. Кто ж его в Куймани не знает – да не то в Куймани, все до самого Каликина, а может до Доброго – знают. Побирушка. Все в Ерусалим собирает на дорогу – лет уже десяток, гляди. Хрипит (говорит, что простужен, а кто его знает), всякие чудеса про Ерусалим наскажет – и про сарацин, и про схождение огня, и про млеко Богородицыно, что катышками беленькими там продают. Мало чего не расскажет.

Заслушалась, зазевалась – и не приметила, как отец Виктор в дом прошел. Только и в голову пришло – как увидала – калитка отперта. Ах, батюшки, скорей развесить, кончить, да и обедать ему пора.

Побежала Маринка в дом, хлопнула дверью, разогналась, да так на пороге и пристыла.

На полу, на матушкином заячьем дипломате лежал отец Виктор. Обхватил его обеими руками, зарылся лицом и лежал. И как малый ребенок, вслух, навзрыд, плакал. Захлебывался. И не видел, как пришла Маринка, не слышал, плакал.

Вышла Маринка на двор, метнулась было за водой – нет, какая тут вода, не поможет. Убежать? Не смогла. Вытянулась на цыпочках, губы стиснула, стояла, не двинулась, и слушала. И все глубже входила заноза, все больнее.

В этот день в домике церковном не обедали.

Все по-старому: на сирени перед окном целый день верещат воробьи, на жарком небесном лугу пасутся ленивые облака, спущена белая штора в кабинете у отца Виктора.

Что же ждать? Да, чего? Занавески ведь не откроются, он не взглянет: никогда не поднимает он глаз на Маринку.

Тонкий – вот-вот ветерок повалит – с льняными волосами, он закрыл дверь на ключ, и рад, что один, что никто не мешает, что – вдвоем с ней, с умершей.

Ходит на цыпочках: ах, тихонько, Люсинька спит. Где? А за дверью, в спаленке рядом, в той самой...

Наверно, лежит она на правом боку – не иначе. Голая ручка, кружево, смялись во сне ее милые грудки.

И вот сейчас – позовет. И можно будет прийти к ней, и целовать ее руки на сгибах, где маленькие голубые жилочки...

Будет стоять и расчесывать свои золотые волосы, подняв руки за голову. Голубые тонкие жилочки...

Отец Виктор подходит к запертой двери, и лицо его горит. Поднимает уже руку, чтобы постучать. Но вздрагивает, опускается на пол у дверей и долго сидит, опустив голову, и не видно, что у него в глазах.

И всего-то между кабинетом и кухней одна стенка, сосны пятивершковой. А вот стенка.

Нет-нет да и бросит Маринка горшками греметь. Стукну-

ло за стенкой, – показалось? – стукнуло? Слушает. Жарко. Звенят надоедливые мухи, мешают.

Моет Маринка сныть, режет зеленую на кусочки и думает: он любит из сныти щи... И опять с пучками травы в руке, подходит и слушает. Стукнуло. Лежит, надо быть – локтем. А если не локтем?

Если не верно только – а все лицо у него мокрое, глаза закрыты, льняные волосы перепутались и цепляются о защепы бревен?

Все глубже входит заноза, растворяется девичье сердце и становится материнским, и крепкие руки жаждут прижать кого-то к груди, поить собой и баюкать, гладить, напевая, по льняным волосам.

Ночи и дни душные, прикованные одной напряженной целью – к бревенчатой стенке, из пятивершковой сосны. Вытянуться, слушать – не слышать, не знать, истомиться.

Часы на стенке давно молчат: в колеса попал таракан. Кто скажет, сколько так проходит часов?

2

Разыскала Маринка в узелочке с бабушки Пелагеи тряпьем немудрящие, с лица невидные, да для хозяйства дорогие вещи – разыскала целых три штуки куричьих богов. Гладкие, круглые, дыра без зазубрин. Обрадовалась Маринка: вот занесутся куры, как под насест повесить. В чулан положить – мыши переведутся. Обмыть такой камешек да корове в пойло прибавить – масла будет больше. По всем соседкам слух прошел, как повезло Маринке. Ходили, глазели, качали головами, в пестрых платках: "родименькие, вот бы знали-то!"

Приплелась старая Яга, колдунья, сваха Петровна. Платок надвинут до самых бровей – всяк в Куймани знает, отчего. Кила у ней во лбу, с добрый фундуковый орех.

Разгорелись у Петровны глаза на куричьих богов: дай ей, да дай – хошь один. Да нет, не проведешь Маринку: не таковская. На кой ляд Петровне куричьи боги? Какое у ней, бобылки-побирушки – хозяйство? Нужно это ей, может, для

каких наговоров? Может, щурятам своим под насест повесить?

Ухмыляется, не отстает Петровна.

– Коли дашь, девушка, одного божка – и я тебе снадобья дам такого, что с ним живо суженого своего обратаешь. А суженый-то молод, пригож, на попа похож.

Ухмыляется Петровна.

Вскочила, вскипела Маринка. Чуть не ударила старуху, да побоялась. Прогнала.

Задребезжала, засмеялась Петровна, ушла: "ну, смотри, девушка".

Ушла – ковшик с гвоздя ни с того, ни с сего упал. К добру или к худу? Свечерело. В избе стало жутко и жарко.

Выбежала Маринка на гумно, села под старой ветлой, голова горела, как в горячке. Месяц мертвый вылез. Стало зелено, сыро, прохладно, как на дне, в русалочьем царстве. Застучал Родька в деревянную доску – где-то совсем близко.

Очнулась Маринка, вздрогнула.

"Неужто суженый? Да ведь – и м нельзя. Померла жена – и капут. Набрехала Петровна. Да и не смотрит он никогда."

А кузнечики верещали кругом вовсю, голова кружилась, и так сладко, так желанно было повторять чужие слова: суженый, суженый.

Без памяти, не видя дороги, как пьяная, прошла через гумно, домой чрез жердяные ворота, по тропинке дошла до окна.

Белая занавеска, лампа за окном – на занавеске кланяется, шевелит руками, качается тень.

Неведомо зачем, так уж надо было – перекрестилась Маринка. Потом отвела штору и заглянула, – разрушила бревенчатую стенку.

На кресле лежала белая с кружевами рубашка. Отец Виктор, спиной к окну, стоял на коленях, сложив руки, похоже молился, закинув голову назад.

Прислушалась. Услышала: "Люсинька, Люсинька".

Закипела Маринка. Отвернулась и пошла, не оглядываясь. В избе выпила ковш студеной воды, распахнула окно. Белая, холодная смотрела в зелени церковь. Там зарыта она.

"Зачем держишь его, зачем тебе?" – поглядела туда Ма-

ринка. Далеко где-то простучал Родька и замолк. Месяц запутался в тучке, церковь помрачнела и подвинулась к окну, стало жутко.

Маринка засветила свечку, бросила на лавку веретье, подушку, разделась, стала молиться.

В одной грубой рубахе, крепкая, ржаная, с жадной грудью – стала лицом к лицу с древней иконой – темная Спасова голова на белом плате.

Прыгает сзади свечка – будто и впрямь кто дует – и не поймать образа.

Вглядывается Маринка. Господи, спаси от беса полуденного и сряща. Не введи во искушение.

Прыгает свечка, вглядывается Маринка. А на нее со стенки смотрит на белом плате голова отца Виктора – бледная, заплаканная, льняные волосы, неподнятые глаза.

Широко раскрывает глаза Маринка, протягивает к нему руки и молится ему.

Жили теперь втроем. Совсем вот так запросто, как живая, пришла к ним из-под церкви та, третья, и жила с ними.

По вечерам двое, разделенные бревенчатой стеной, двое шептали ей слова: всяк свое, – нежные и гневные. Но она молча слушала и не отвечала – ни отцу Виктору, ни Маринке – но была где-то здесь, рядом.

Жуткая, жаркая, полуденная тишина не страшнее ли тихой полночи? Полночь – монахиня, спрятавшая под черной скуфейкой жаркий блик молодых глаз своих; полдень – монахиня, сбросившая с себя черные покрывала, раскрывшая широко глаза и губы. Разве не страшна красногубая, жадная женщина?

В жуткой полуденной тишине слушает Маринка за бревенчатой стеной стук и возню, и знает, что та, третья, там. Валится все из рук, слушает, стиснувши зубы, шепчет что-то и становится сама полуденной. Настежь распахивает дверь в избе, в красной незастегнутой наверху кофте, жестокая, пылающая – бежит туда – в кабинет.

Но той уже нет. Один отец Виктор. Бледная, с лихорадочным румянцем, голова на белом плате. За письменным столом, карточка в черной рамке перед ним, что-то спешно спрятано в комод.

Вдруг становится Маринка робкой, как маленькая стриженая девчонка, и не смеет звать глаза его неподнятые, опускает голову. Стоит и молчит. Как скажешь, какими словами, и разве можно сказать ему – ему?

Отец Виктор говорит ей сурово: – что тебе? Сколько раз говорил – не входить, если не зову.

Но Маринка не слышит, стоит, как прежде.

Отец Виктор поднимает глаза. Незастегнутая наверху пуговица у красной кофты и сверкающая полоска белого тела.

С усилием собирает мысли отец Виктор и говорит:

– Идите же. Это Бог знает, что такое. Да идите же!

Маринка уходит и относит с собой гнев и странную – отчего ей быть – радость. Кто разгадает девичью душу? Они слышат все раньше нас, – за десятки верст.

Отец Виктор крепко запирает дверь. Но кабинет еще полон голосом Маринки, дрожью ее тела, блеском глаз. И вот зачем посмотрел – белая полосочка тела сквозь красную кофту. И вот белая полосочка на красном. С ума сойти.

– Люсинька, Люсинька, – зовет он ту, третью, маленькую и нежную, как лепесток.

Но она долго не приходит.

– Ну, прости же меня, прости меня, – говорит отец Виктор, – я нечаянно.

3

Пусто и бесстрастно на душе – как в церкви.

Открыл жердяные ворота, вошел во двор.

Вдруг нехорошо вздрогнул, осыпанный, как градинками, смехом. Смеялась Маринка – нагнулась над Буренкой и смеялась.

– Чему? Что смешного? – спросил отец Виктор, не поднимая глаз и нахмурясь.

– А вот гадаю, какой будет телок, черный али пестрый.

Жаркая, полуденная – дышала на него днем, жизнью – и смеялась...

Стало страшно ее веселья. С усилием замкнулся внутри отец Виктор. Смотрел вниз – на лежащую у ног покорную голову с большими грустными глазами. ”Вот где любила она гладить, Люсинька, – лоб с белой звездочкой, да”.

Немного успокоился. Сказал:

– Надо приглядеть получше, не дай Бог что случится. Покойница так ее любила. Я тогда сам пойду, скажите мне тогда, хоть даже ночью – постучите в окошко, разбудите.

И опять, уходя, слышит за собой эхо легкого хохота. И страшно этого полуденного веселья. И вспоминается утро, раздвинутые шторы, отблеск розового на белом, две колючие точки...

4. *Куны*

Все выше взмывает солнце, все беспощадней. Вороха лучей насыпаны в ржаном поле – и рожь стоит золотая, жаркая, и тихонько, матерински-довольно колышет колосья. Яблоки в садах стали томно-желтыми и качаются, каждый миг готовые отдать кому-то свою сладость. В поповом саду погасли все нежные весенние цветы, горят только красные, спелые, пьяные маки. За Куйманским лесом пруд весь зарос темной зеленью, из пруда по ночам выходят русалки и напролет, до утра, заломивши руки, тоскуют на берегу, неутоленные, неутомленные: уж теперь поздно, отошло их время, прошла Русалочья неделя, не успели залучить себе парня, девушками останутся на целый год. Одна надежда на куны: закружатся парни в кунных кругах, завихрят их девки, запутает в серебряную паутину паук-месяц: может попадет какой по ошибке в русалочий хоровод.

Да что: вот и Тихвинская прошла, и Петра и Павла, и Преполовенье – пустует кунный выгон за Куйманским озером. Только и остался, что Ильин день.

Ильин день – престол в Куймани, ярмарка. Всю ночь скрипели по дорогам телеги. Аверьянов лабаз открылся с самого рассвета; желтый да лысый, вышел Аверьян за двери, ухмыльнулся: телег тьма несусветная, заполонили весь базар, торчат вверх оглобли, лошади машут мешками с кормом, галдеж.

Увидали Аверьяна, огарнули: кому деготьку, кому шор-

ного товару, кому жамок, кому аспидную доску – ребятенкам на забаву.

Да только Аверьяну душа денег дороже: Аверьян не торгует до обедни; после обедни – пожалуйте.

За обедней жара, чуть не гаснут свечи, однако же парни в поддевках и в новых резиновых калошах: что поделаешь, дело молодое, всякому покрасоваться лестно.

Ребята балуются, шныряют где-то под ногами, получают подзатыльники, хнычут, и глядишь, опять уже хихикают, неслухи, опять нивесть что выкомаривают.

Девки, чинные, дивуются – ведомо на что. Первое – на Коровинских баб. Бог весть, каким чудом уберегли Коровинские весь старый наряд и строго его блюдут. Кучей стоят в церкви, важные и чудные, и не наши, а красивые. Повойники от матерей, от бабок достались – унизаны серебряной монетой; убрусы шелковые, хитро обмотаны кругом головы, паневы да сарафаны – домотканные, синие с красными ластовицами, с бахромками, с узорами.

А на другое дивуются девки – на Маринку. Запевала, певунья наша, что с ней сталось? Первая затейница да задорница, и в церкви-то бывало на нее угомона нет, а нынче – стоит, не шелохнется, у Спасова образа, глаз не сводит. Светлокудрый, бледный лик, знакомый, глаза неподнятые. И молится ему – с жаркой любовью, и с ненавистью. Слушает его голос из алтаря, повелевающий всем поклониться, и радостно клонит голову, и думает: "ах, если бы..."

Но вот кончилось, хлынули.

На паперти обступили Маринку. Пестрые, красные, солнечные, говорливые.

– Да неужто же не пойдешь, Маринка? Как же мы без Маринки? Какие же без Маринки куны?

Звонит веселый колокол. Звонит солнце. Растормошили, отступило что-то назад, проснулась Маринка. В ответ кому-то хочет сделать злое и сладкое, подмигнула плечами и пошла, припечатывая каблуками через два шага в третий: Эх, эх!

Постой, постой, на паперти, что ты? Куда там...

Заметелились, подняли кулиберду по всему по селу, докатились вихрем до самой ярмарки. Солнце между скрученных наверху оглобель, лошади с вымоченными квасом и расчесанными гривами, и нечесаные, как лешие, цыгане около них; берестяные коробки, глиняные свистульки, маковники,

неистовые поросята в мешках, бабы — беременные и с ребятами на руках.

Какая-то развытная девка свистнула пригоршню жамок: захихикали, рады все, — дороже, чем купленные. Завертели какого-то пьяненького дядю: потащили, как русалки, хохотали.

Только завернули за Аверьянов лабаз — вот они, парни, ватагой шабуняют по улице. Верховодит не кто другой — Яшка Гребенщиков, кузнец.

Звонит колокол, звонит солнце. Но где-то далеко, во сне все: церковь, ярмарка, Куймань, гомон, пыль, пестрота.

А жизнь неспешная, древняя, мерным круговоротом колдующая, как солнце — здесь на выгоне.

По-над озером, в сторонке, водят свой хоровод девушки-вековушки, все в темных платочках — так уж заведено. Тихонько поют, медленно кружатся, в сторонке, — и кажутся тут, под солнцем, слепыми, ненужными, умершими. Но так уж заведено. Им свой почет, поминки, вечным девушкам.

Отпелись вековушки, погасли.

Медленно, еще зарумяненные, вышли на выгон молодые девки и немужние жены-солдатки, все в красных платках, такой уж обычай. Схватились крепким кругом — крепким частоколом оборонились от желанных врагов, от погубителей милых.

Посредине кунного города — ходит гордая царевна Маринка: куны налево, Маринка — направо. Поет царевна звонкую насмешливую песню, закидывает хитрые сети.

Как за городом живут вороги,
Золотой казны у них ворохи,
Нет у ворогов воевой головы...

Да ой ли, так? Разве уж нет?

В "ихнем" стане, у старой лозины — зашевелились, загорелись, смех, визгнула гармоника.

— Яша Гребенщиков, кому же еще! Он, он самый! Яшу повеличаем!

Румяный, без шапки, встряхивает волосы под польку со лба, идет. Стал на полдороге, отдал поклон.

А Маринка, откидывая голову, отдаваясь солнцу, – эх, все равно, – уж новую запела песню. Эх, быстрее, девки, эх, жарче, вороги близко!

У нас в городе царевна, царевна,
По-за городом царев сын, царев сын...

Вот он подошел, подбоченился. Брови крутые, губы румяные. Эх, не одну погубил, лютый...

Веселой, жаркой злобой напружилось сердце у Маринки. К кому? К Яше ли? Да ей что он? Или к тому? Или к себе за обиды?

Он из тысячи любую выбирает,
Он и белыим платочком махает...

Все быстрее кружится солнце, травы и деревья расплываются в жарком дурмане, мелькают по зелени пестрые платья, почти бежит кунный круг.

Эх, жисть, отопрись...

Разорвался кунный город против Яши, стал.

Вот она – царевна наша, бери – отдают, лукаво – покорная.

Быстро подымается высокая грудь царевны, и под тонкой красной кофтой – две острых жалящих точки – справа и слева.

Опущены веки, но видит, но видит, какое вино у Яши в глазах.

Эх, потешиться хоть над этим, замучить, защекотать по-русалочьи.

Звонит где-то далеко колокол, звонит солнце, кружится голова, поредел кунный круг, пыльно-зеленые сорвутся с места и ринутся куда-то, хочется пьяно броситься на горячую траву...

Опять Яшка да Маринка посредине. Кругом него ходит, избоченясь, Маринка, дразнит раскрытыми губами, обжигает коснувшись плечом – и уж далеко, и он с протянутыми руками стоит, жаркий, измученный.

Сидят под кустами и идут к Куймани, по пыльной дороге – обнявшись, усталые, ласковые.

— Глянь-ко, — говорит Яша, — а ты так и не велишь?

— Погоди до вечера, — Маринка хмурится: "ах, если бы тот это сказал!"

Угарный, жаркий день к концу. Тянутся обратно телеги, задешево продают купцы последние платки, коробушки и пряники-козули. Уж на задах где-то, за огородами мурныкают и бормочут пьяные дяди — никак не найдут избы. Запыленное, разомлевшее солнце качается на самом краю синей чаши и устало смотрит напитым кровью глазом. Дергачи перебегают в душной траве и кричат: пить, пить.

Да нет ни капли. Вот тебе и Ильин день. Хоть бы одна дождинка на смех.

Порушила к ужину хлеб Маринка, отнесла тарелку с лапшой, стукнула в кабинет:

— Ужинать.

Истомленное желаниями и взглядами, и душным днем тело — ищет отдыха, ищет отдаться...

Может быть...

Но нет. Медленно, с неподнятыми глазами — нет, чтобы не коснуться ее, не увидеть, проходит о Виктор. Ни слова, будто ее нет.

Скрипит зубами она, прислоняется к косяку плотнее.

Завыть по-звериному?.. Тихо закрывает дверь...

Темное, знойное небо, увешанное тяжелыми, горячими звездами.

Пономарь Африканыч, дылда с колокольню — ночью еще выше, в рыжей шляпе — добрался-таки до своей завалинки, плюхнулся, смотрит в небо. Эх, все пошло не по-человечьи, где же видано, чтобы Ильин день без дождя?

Спешит Маринка на кунный выгон. Усмехнулась Африканычу: Эх, нализался, дядя!

— Сама ты эх! Развытная больно! Непутевая. Плясавица. Из-за вас Илья и дождя не дает. Куда? Али на русалочий хоровод?

Покачиваясь, поплелся за ней. Потерял, чуть не свалился

в Куйманский лог, шел по целине. Да ведь что втемяшится в башку – ничем не вышибешь: разыскать Маринку, а то погубит себя девка. А девка-то какая: я-те-дам-девка, во!

Лежал, споткнувшись. Трава над лицом; пришлепала лягушка. Эх, ты, лягва-старуха! Эх, старуха! Похлопал приятельски по спине. Да холодная какая, черт! С нами Бог, разумейте...

Протрезвел как будто. Опять брел, наобум-Лазаря. Донесло-таки. Пруд; пьяные кузнечики орут песни; не то белый /туман/ над-под горой – не то русалки повели свои бесстыдные куны.

Через выгон идут две тени, вытягиваются. Все длинней. Голос Маринки, ей-Богу, ее смех злючий, как у русалки. А парень просит. Да, попроси-ка, они тебя поводят, покажут, жилочки повытянут, поджарят.

Две длинные тени, обнявшись, скользят по выгону.

Но где же они-то сами? Хоть убей – не видать.

Смыкаются усталые глаза, засыпает Африканыч. Две тени молча садятся у старой ветлы, на валу, на остатках старого городища, Бог весть какого старого.

Царевна и царев сын.

Царевна смеется и говорит цареву сыну: винишься передо мною, винишься, больше не будешь? Ну, ложись, лежи тут, а я сяду и на тебя ноги поставлю, и нишкни. Будешь тихонько – ну, тогда, может быть...

И долго сидит так, – царевна, попирая его босыми ногами. А потом царевна качает головой и плачет тихонько, и все громче.

Вскакивает царев сын и, как золотом, засыпает ее поцелуями, как свадебным хмелем.

– Да как ты смеешь? – кричит она шепотом. – Ты знаешь, о чем я? Я тебе велела тихо лежать, а ты что? Уходи, и смотреть на тебя не хочу!

Пустеет кунный луг. Смелые выходят русалки и до утра, заломивши руки, тоскуют на деревьях, кличут, плачут малыми ребятами – быть им в девушках еще целый год.

Но никто не идет. Позаснули все в Куймани.

Медленным чародейным хороводом обходят вкруг вет-

хих избушек летние сны и все позволяют. Жаркое девичье тело, белея, разбрасывается в темноте и отдается, кому хочет: все можно во сне.

Сладким медленным хороводом плывут летние сны, а к утру белыми хлопьями собираются над озером, из белого свивают прозрачную, как тающий сумрак, девушку, и около нее цветы молчат и птицы. Смотрит она утренними глазами на чуть мигающий золотом крест колокольни, медленно поднимается вверх и розовеет от подслушанных ночью снов.

Эх, сны! Милый, безумный мир – единственный, где люди свободны.

У ворот останавливается Аверьян на муругой кобыле. Приехал из города. Барышня в шляпе Аверьянова кислит губы и берет вожжи. Аверьян кнутовищем стучит в калитку и отдает Маринке свертки. Осклабляется.

– Это за исповедь батюшке. Так и скажи, мол, за исповедь. Говеешь сама-то, красавица?

– Нет, куда нам, время нету.

Громыхает дальше по жаре тарантас, пылит. Поросенок, привязанный к колышку, сломя голову мчится, сердечный, от невиданной штуки.

– ...Время нету говеть-то. На Успенье-то и бабка Пелагея не гавливала...

И вдруг мысль, веселая и страшная, как безменом, шквыркнула в голову. Уронился даже один сверток.

"А если и вправду пойти и на исповеди все... Не прогонит ведь?"

– Страшно, девушка! Ведь это все одно, как колдовские молитвы: Богородица там, или Отче наш – все как следует быть, а только имя Божие везде пропущено, без него читается.

Страшно, девушки...

Но солнце так весело и жарко прыгает с боков, и сзади, и спереди – как веселая собачонка, и все так просто: цыплята вот суются под ноги, вытягивает бок Буренка. Не страшно, нет ничего страшного. Весело: ах, и весело!

Как и в городе царевна, царевна,
По-за городом царев сын, царев сын...
Царевна – это я...

Желтые, горячие поля исходят сухим зноем. Вьются над полями бесстыдные полуденницы, шевеля ноздрями, как собаки, втягивая знойный, вещающий грозу воздух.

Выбегают на середину двора петухи и цыплята, смотрят вверх и тревожно перекликаются – маленькие и большие. И опять, одноглазо, нагнув голову, смотрят на завешанное небо. Белоголовые ребятенки попрятались. Вытянулась – еще длиннее и белее – колокольня и напружилась, держит на плечах тяжкую тучу. Ласточки, черные и острые, с писком водят около церкви свой хоровод.

И слышен внутри церкви их писк. А улетели – совсем тихо, чугунно – и потрескивают свечи. Паникадило на серебряных цепочках. Ставил кто-то свечи, толкнул – и качается вправо и влево, вправо и влево.

И вот уже видится Маринке – качается строгий лик на иконе и поводит глазами. Мягкие становятся коленки, как у тряпичной куклы, подгибаются.

– Но об чем молиться? Ведь об э т о м страшно, нельзя...

Вдруг ясно: такая никудышная вся эта затея. Тяжелым шагом уходит Маринка к дверям.

Тут у дверей старушки – по-заведенному. И так знакомо все и просто. Две впереди – в черных, горошинами, платочках. Что-то шепчет одна другой, нагнулась, а сама норовит незаметно пощупать ситец на платье.

Маринке смешно – и сразу спадает тяжесть. Пойдет, и поскорей бы дойти до него!..

Потрескивают свечи. Тяжкая, тучная тишина. Длинный хвост покорных, пересчитывающих свои грехи. И все падают у аналоя перед ним, перед отцом Виктором.

Две старушки впереди – в темных, горохами, платках, остановились. Кланяются друг другу, норовят как бы пониже, свешиваются через головы концы платков.

– Прости меня, грешную. – И ты меня прости...

И за ними ближе к аналою подвигается Маринка. Бледне-

ет отец Виктор, слышит предсмертный писк ласточек в тучах.

— Вот она. Но как же? Накрыть ее епитрахилью и остаться с ней так вдвоем, в темноте? А если?..

Кивает головой ему Маринка и шепчет: грешница, грешница. Не слышит, что говорит он. Отец Виктор спрашивает медленно: страшно обрушиться — какое-то слово одно — и конец.

И вот на краю, и нет больше слов: нету и все.

— Как во сне это... — молчит.

Поднимает глаза Маринка: дрожит у него в руке крест, колеблется.

— Ага! — и опять она становится полуденницей, часто дышит и шепчет, наклоняясь все ближе:

— По ночам... за стеной, рядом... целовать, обнимать тебя...

— Что делать? Что делать? Нельзя смотреть — это первое — и поднимает на нее отец Виктор глаза: прямо перед ними — ярая полуденница, пышет, губы раскрыты.

— "Она кинется сейчас, опрокинет аналой", — вытягивает вперед руку с крестом и, защищаясь, шепчет:

— Уходи, уходи... — упирает холодным крестом в жаркие губы.

А она смотрит ему в глаза: отводит крест рукой и смотрит...

/Между 1914 и 1916 гг./

Вариант 1

Брат Глеб, доктор, писал отцу Виктору:

— "Не глупи, не думай о смерти, о попадье. Умерла — и баста. А ты жив, и еще мальчишка, 25 лет. Если не можешь так, лучше брось рясу, заведи штаны навыпуск, пинжак, любовницу, выгоняй из себя эту дурь, приезжай в Казань, учись в университете. А эти загробные мечтания и беседы брось. Живи не для смерти, а для жизни. После жалеть будешь, да поздно.

У нас умерла нянька Ксения. Вот молодчина: за час до смерти исповедовалась. Потом, лежа на сундуке, играла с девчонкой в свои козыри, да так, не доиграв, и умерла".

Заполыхали уши у отца Виктора: почему про Ксенью? Неужели Глеб знает?

Вспомнилось давнее, почти детское. Что ж, Ксенья – ей тогда лет пятьдесят-сорок было. Грузная, смешливая, спелая. Закрома, запах амбара, зерна, кожи. Дверь на крюке... – учила его любви.

И потом – муки, молитвы в весеннем саду – с стоянием на коленях нарочно так, чтобы давили больно острые камни. И ночная мысль о смерти: все равно, ведь э т о смертный грех...

Есть что-то похожее на то, что теперь. Но почему? Разве?..

Бледный, улыбаясь, заторопился отец Виктор, забубнил нарочно какое-то глупое слово: "Все мелюзга, мелюзга, это мелюзга..." Но другим словом, как ночной бессонной колотушкой, колотило в нем: Маринка, Маринка, Маринка...

Шалый, без шляпы, выбежал в сад. От пчел, солнца, медвяного запаха – кровь забилась еще быстрее. Завязи яблок, ярко освещенные, казались целомудренными, и на них жутко было смотреть. Это было все то же, все то же.

Захлебываясь, как к берегу, спешил в холодную, тихую церковь.

Закрылась тяжелая дверь. Ах, хорошо: нет солнца, узенькие в решетках окна, запах парчи, воска, камня.

Один, в алтаре, припал лбом к холодному камню:

– Люсинька, милая, возьми к себе! Люсинька, душно, тяжко!

Бледный, с хрустальными глазами, выходит из алтаря на клирос. Африканыч, должно быть, увидел его, прибежал – думал, что треба, перелистывает старые, в кожаных переплетах, книги.

– Жалко, а?

– Нет, почему же жалко? – отвечает отец Виктор. – Разве мертвые не самые мудрые, ведь они узнали все, что нас мучит. Жаль, что не можем мы умереть так же легко, как ходим, едим, дышим... Я вот сейчас бы умер...

Африканыч поглядел на его хрустальные глаза, в лицо, завешанное каким-то облаком:

— Умер бы, верно, а ведь у самого усы недавно выросли.

— Приходите вечером. Тоскливо одному... — позвал отец Виктор.

— Как одному? А ваша Маринка? Золото-девка, я-те-дамдевка!

Отец Виктор промолчал.

Чай пили в кабинете отца Виктора с закрытыми окнами: открывать было страшно, потому что на дворе звенела ведрами и напевала Маринка.

Африканыч — дылда, с колокольню, безбородый, безусый, сморщенная печеная тыква. Рассказывал за пятым стаканом про бурсацкую старинную жизнь, порки, авдиторов. Про то, как завелись у него в левом ухе черви, и он лечил их нюхательным табаком. Как рвал себе зуб, когда был еще пономарем в Данковском уезде: обматывал проволокой, привязывал крепко к задку саней — и кнутом по лошади...

Убирала чай Маринка. За пустым столом сидя, договорились до загробного. Отец Виктор оживился, будто слушал о чем-то родном, знакомом.

— Что же, только один раз, значть, и видел, чтобы не соврать, — говорил Африканыч, склеивая из папиросной бумаги папиросу. — Перед смертью пономарихи, днем часа этак в четыре, выбежал из погреба мальчик в красной рубашке, добежал до середины двора — и был таков. Какой такой мальчик?

Оба молчали. Краснели стекла в окне от душного заката, слышно было — замычало пригнанное стадо, хлопали пастухи кнутом...

— Теперь бы зиму, тьму, мятель, — подумал отец Виктор.

— Что же особенного, — сказал он. — Ведь всякое наше движение, всякий цвет, слово, улыбка — отпечатывается где-то там, колебаниями какими-то, больше ведь это ничем не выражается. Весь мир как бы один огромный кинематограф, видимый умершим, изредка — нам...

– Эх, эх, – горестно покрутил головой Африканыч, – а у самого усы недавно выросли...

/Между 1914 и 1916 гг./

Вариант 2

(ИМЕНИНЫ У АВЕРЬЯНА)

Стол – на загляденье. Одних коробок с маринадами до десяти штук, селедки – по-городскому – с зеленым луком во рту, водки две – белая, Петра Смирнова, да шафранная, да баклановка знаменитая – по рецепту Бакланова – генерала. Посредине стола – вылезает из блюда огромный заливной судачина.

Урядник Барыба, мужчина обветрелый, рыжий, усатый, с голосом таким басовитым и сиплым, будто говорильный прибор пристроен у него не в горле, а где-то возле брюха, – урядник ухаживал за Аверьяновыми барышнями.

– Молодые, цывилизованные барышни. Оч-чень приятно. Вы, характерно, несете цывилизацию – наравне с вашим папашей. Но, характерно, наружную, ибо внутренняя тлен и разврат...

Барышни кобянились, не пили. Урядник уговаривал откушать. Иеромонах Евсей, забродяживший, но все же лицо почтенное, иеромонах с крестом – рассказывал всем надоевшую историю о своем путешествии в Черногорию, о какой-то черногорской козе. Становилось скучно, больше пили.

Когда пришел Африканыч – показалось, что его вот только и ждали. Смешки, прибаутки, рюмки. Играли в судьбу.

Аверьян сказал:

– Столичная игра. Мои барышни из Москвы вывезли.

Потом Африканыч вышел на середину – длинноногий, верблюд, люстриновые штаны выперли на коленках – показывал, как секли их, бурсаков, на кобылках.

Евсей набакланился и все рвался в пляс. Аверьян удерживал. Африканыч за Евсея заступился.

– Оставь, Аверьян, оставь. Я так рассуждаю: веселый человек Богу угоден. Печальный зрак... тебе на него смотреть горестно? – Ну, так же и Господу... Вот на него, на Гребенщикова, погляди – кому он сейчас приятен?

Гребенщиков, бледный и пьяный, с тусклыми глазами – от малиновой рубахи они были еще тусклее – сидел с барышнями, молча. Гармония-тальянка лежала сбоку, зря. Когда на него все воззрились пьяными глазами – он встал и, стряхнув что-то с буйной головы, вышел в соседнюю клеть.

Младшая барышня пошла за ним. Яша долго всхлипывал и отпихивал ее руку:

– Что мне теперь ты? Что все? Коли царевна не любит. Одно – камень на шею. А ей сказал: утоплюсь, – смеется, радуется.

Нежданно для всех, когда уж и ждать перестали, пришел отец Виктор. Не то тоску забыть – поглядеть на развытных Аверьяновых барышень, не то так, по старой памяти.

Тихий, чужой вошел. Затихли сразу, только дым сизый под лампой – от курева, питья, смеху.

Улыбнулся – снаружи – поздравил Аверьяна, сел рядом с ним отец Виктор.

– Баклановка, батюшка, знаменитая, уж редкость теперь, уж забывать стали рецепт, – угощал Аверьян.

Не глядя, отец Виктор обжег себе чем-то нутро. Закусывая, перевел взгляд на барышень:

– Разве у вас светлые волосы? Я как будто раньше не видел?

Притянутый, поднялся, обошел кругом, нагнулся над волосами: такие же – ах, такие же, как были у Люсиньки...

Яков Гребенщиков, осоловевший совсем и мрачный, выбежал к двери, протолкался между притолками.

Тоненький, зеленый ломтик месяца медленно качался, будто заунывно ныл какую-то монотонную песню. Яков вспомнил, что забыл на лавке тальянку: повернулся назад. У окна натолкнулся на что-то мягкое, отскочил.

– Ты, Маринка? Ты тут зачем?

Маринка прильнула к окну, не спуская глаз с отца Виктора, нагнувшегося над светловолосой барышней.

– Уйди, отстань. Не мешай...

Зеленоватый туман в Яшкиной голове рассеялся: он понял. Засмеялся со злостью.

Вошел в избу. Прямо к отцу Виктору, не качаясь почти.

– Батюшка, вас тут Маринка ждет под окном.

– Раскрасавица Маринка, в саду ягодка малинка моя... Евсей приплясывал перед отцом Виктором.

Отец Виктор стал белый. Вышел за дверь. "Так это она шла все время за мной!"

За углом, белея рубахой в проймах сарафана, стояла Маринка.

– Домой... Иди домой... ты зачем тут? – хотел отец Виктор приказать, крикнуть, но вышло так, что умолял...

/Между 1914 и 1916 гг./

СТУДЕНЧЕСКИЙ СЫНОК

– Когда я буду большим, папа, я буду извозчиком... И у меня будет много, много лошадей...

– Вечно ты глупости говоришь, милый...

– Какие глупости? Ты и сам будешь доволен, папа: когда ты умрешь, я сам отвезу тебя на кладбище!

/1914/

АВСТРАЛИЕЦ

Веселый весенний день на Пикадилли. От солнца – все, как шампанское: полно острых искр – несется, пенится через край. И люди все – легкие, золотистые, распахнутые, расстегнуты пальто, раскрыты губы. Торопятся в парк: там на газоне, на скамьях – везде по-двое, об руку, глубоко – глазами в глаза, и переливается через край сердце.

И навстречу, издали, шел офицер – австралиец, издали виден; головой выше всех, в широкополой австралийской шляпе, лицо – из бронзы, огромное. Они все на диво хороши, австралийцы. Шел медленно и высоко, напоказ, над толпою нес голову, и еще издали любовались им.

А когда подошел ближе – вдруг оробела веселая толпа, затихла, расступились в стороны, и австралиец шел, как по коридору. Шел, подняв голову прямо к солнцу, руки вытянуты, постукивал дробно палкой: орлиное лицо было без глаз.

И я, вместе со всеми, прижался оробело к стенке коридора. И так было ясно: какая же может быть победа, и у кого может быть радость после победы, если есть австралиец без глаз? Не надо ничего, только бы он мог пойти в парк, сидеть об руку и смотреть, смотреть, смотреть в чьи-то глаза.

/1918/

НАДЕЖНОЕ МЕСТО[1]
(В ЗАДОНСК НА БОГОМОЛЬЕ)

Какого-то архиерея угощали ухой из цыплят. И такая вот скромная уха – вдова Полипанова. Степенная, в платье черном; косынка на брови насунута, как у чернички; на судью глаза поднимает – как на Спаса Нерукотворного. А ручки сливочные, с перемычками на запястьях, а под черным кашемиром – так и пружинит сдобь; а голос... ах, граждане судьи, не слушайте ее голоса.

У вдовы Полипановой украли в вагоне семьдесят миллионов рублей, а спрятаны были семьдесят миллионов под платьем в надежном месте, и в голову никому...

– Прошу вас, гражданка, точнее: в каком таком надежном. Ну, что: ну в чулке, в юбке, ну?

– Да уж диви бы в чулке, а то, батюшка мой, так запрятаны, так... Алахарей-то нынче всяких довольно на машине ездит, всяких пускают. Уж так-то, думаю, ни одна собака не найдет. А он, анчутка беспятый, июда рыжий, вытащил ведь, а!

– Прошу вас, гражданка Полипанова, все по порядку. Когда это случилось?

– Да под Николин же день, когда же еще. На Николу – Ивану Степановичу моему, царствие ему небесное, годок ровно. А тут – слухи пали, в Задонске у Русина – опять лавку открыли, торгуют – по-старому. Сем-ка я, думаю, в Задонск съездию, поговею, и по Ивану Степановичу панихидку отслужу, и у Русина кой-что выберу.

Ну, стало быть, наняла за два миллиона до станции Николку гундосового, какой у нас перья-то на селе скупает. Приехали это загодя, час до поезда ждать. Сергею Мареву, бу-

фетчику, – дай-ка, говорю, кипяточку. Чай-сахар вынула, пышки на сметане. Сама за пышку, а сама в слезы: до чего Иван Степаныч мой пышки эти самые любил, как, бывало, ни испеку – обкушается и от живота катается.

Откуда ни возьмись – рыжий, вот этот самый... прикажите ему, гражданин судья, чтобы не ухмылялся! – рыжий у буфета – вилкой тык-тык, а сам на меня – Сергею Мареву вот этак бровями. Ну, думаю, кобызись, кобызись, мое дело сторона. А он – глядь, от буфета мне прямо: "Нам, говорит, с вами, мадам, по пути". – "А вам, молодой человек, это откуда известно?" – "А так, говорит, я – в Задонск на богомолье". – "И я тоже".

Послал, думаю, Никола-угодник попутчика. А он, собака рыжая, языком – чисто хвостом: туды-сюды, так и стелет. "Я, мол, сирота. Место, говорит, получил – банкиром, на сорок миллионов, так по обещанию еду. И как, говорит, вы одна за чаем слезно..." Расхлябячила я сдуру сердце: чаю ему, подлецу, с молоком, пышек ему. Сижу, уши развесила – неведомо как, час проскочил, и уже звонят, повестку дают – к поезду.

Взгойчилась я: "Скорей, скорей", а он узел мой подхватил, скрозь народ – сороконожкой, и был таков. Я взмыкалась, я взахалась, уж другой звонок, я – по вагонам, что ни есть мочи. И уж бо-знать где у самого паровика в последнем вагоне – гляжу: на лавочке сидит с узелком с моим. "Ну, говорит, слава Тебе, Господи, а уж я думал мы растерялись с вами, уж выскакивать хотел". А у меня от бегу – головокружение в ногах изделалось, ни встать, ничего, только ох, ох... Глаза разинула – а уж он, змей прыткий, узел мой развязал и постель постелил, и все. "Пожалуйте, говорит, мадам, вы уморились, расстроились, а я посижу". А чего сидеть, когда в цельном вагоне – мы двое, местов свободных – хоть подавись.

Вскочил это он на лавочку, шторочку на фонаре спустил и ко мне присел. И, значит, это, свет – чисто лампада под праздник, умильный такой и колеса эти качи́-качи́. Рассолодела я, а он, сюда, зачал слова говорить, а сам рукой этак сквозь платье. "Что вы, что вы, говорю, молодой человек, я женщина честная, тут кондуктор кажную минуту может пройти". – "Кондуктора, говорит, обязательно с энтого конца поезда начинают, им еще до нас, может, час целый". А сам мне, извините, под платье. Я, дура, лежу, растетехалась, а он по чулкам,

дальше, и самое тут, значит, и нащупал семьдесят моих миллионов, в платочке вот в этаком, да как цапнет...

– Постойте, постойте! Да ведь вы сами же в памяти были и не спали? Как же вы ему позволили под платье?

– Господи, батюшка. Как же... Да разве я знала? Я думала – он с честными намерениями.

6-8 сентября 1918

---

[1] В письме Е.И. Замятина к Л.Н. Усовой (жене будущей) от 9 сентября 1918 г. он сообщает: "С пятницы стал себя засаживать за стол: беда, никак не пишется. Еле написал за два дня маленький рассказ в 100 строк ("Надежное место"), пустяковый". (ГПБ, ф. 292б ед. хр. 9). Текст этого рассказа идентичен опубликованному в 1924 г. рассказу "В Задонск на богомолье". Название изменено, видимо, по каким-то соображениям, самим ли автором или редакцией "Жизни Искусства", в № 1 (925) которой, 1 января 1924, рассказ был опубликован.– Ред.

КОЛУМБ*

Повесть

1

У Колумбов землишка была в Рязанской губернии, десятин там сто-полтораста – жили не горазд богато. А учителя сынишке своему – англичанина выискивали, да и не просто чтоб был англичанин, не из Англии, а из самых из Северо-Американских Соединенных Штатов. А иначе никак и нельзя: фамилия ихняя такая особенная. Хоть и не Христофор, а Иван Иванович сын-то их, ну, а все-таки, знаете, нельзя...

– В Рязанской губернии у нас – чистая беда, ничего-ничегошеньки нету, – жаловался Колумбов отец. – Ивану своему учителя ищу. Американца надо. Другой год уже бьюсь, никак не найти...

А пока что препоручили Иван Иваныча обучать дьячку Евдокиму. Временно, конечно.

Дьячок Евдоким пчел до старости любил водить. И пока о пчелах Ивану Иванычу рассказывал, о премудром житье их, слушал малый его. А как чуть Евдоким насчет чистописания или диктанта – так сейчас Иван Иваныч лататы. Евдоким – за ним. Догнать-то, конечно, куда уж... А вот засядет Евдоким в бурьян или где-нибудь там за дверью – да оттуда скок. И сцапает Ивана и представит к отцу: так и так, мол, шалберничает

* Полностью эта незаконченная Замятиным повесть публикуется впервые по исправленной автором машинописи. За предоставление нам права опубликования "Колумба" приносим глубокую благодарностью Н.Б. Соллогуб.

Перед сдачей 4-го тома в печать удалось разыскать две первые главы повести, опубликованные (в виде отдельного рассказа "Колумб") в книге "Перед рассветом. Сборник для народа", изд-во "Культура и свобода", Петроград, 1918, стр. 26-30. Они помещены в разделе "Приложения" в конце настоящего тома.

малый, приструнить бы надо. А Иван Иваныч пред отцом стоит, ижицей ноги растопырил, упористо этак: сдвинь-ка, мол. И лоб нагнул, а на лбу, слева и справа, колечки жестких волос, как у бычка молодого. Пощупать тихонько бы: нет ли под теми колечками, не выбиваются ли маленькие твердые рожки. Отец мимо куда-то в окно глядит, равнодушен:

– Ну, что там... Это ведь так себе, временно. А вот когда мы тебе англичанина достанем из Соединенных Штатов, тогда уж... Ты, брат, одно себе запомни, какая твоя фамилия особенная. Сообразно живи...

Прошло года три – и сковырнулся старый Колумб: пробовал собственного изобретения молотилку, разнесло молотилку вдрызг – самого и убило. Так и помер – сыну американца не отыскал.

Открылись долги, землишку Колумбы продали, мать уехала к тетке в именье жить. А Ивану Иванычу куда же деваться? Ивану Иванычу только и осталось в юнкерское идти.

В юнкерском Иван Иваныч раскорячился, стал в коридоре подле бака с водой кипяченой, да так два дня и простоял: воду все голошил и глядел все кругом, прехмурый, – так все было далеко от лесов-полей.

А кругом как в котле кипучем кипит. Юнкера – по коридору гуляют, обнявшись; юнкера – за дверью в углу грабят пирожки у новичка; а самые какие похитрей – гладят полковницкую Мимишку:

– Мимишка, Мимишка, ах ты какая... Какая белая-то, а? – и поглядывают умильно на полковника, а Колумб из-за угла, из глуби – на них.

"Эх, пинком бы эту самую Мимишку и всех... и задать бы лататы..." Но лес далеко.

После обеда Мимишка с ума сошла: фыркала, визжала, кружилась вокруг себя, как овца в вертячке злой.

– Мимишка... Мимишка сбесилась. Держи, а, держи...

Поймали, поглядели: ан она... голубая, Мимишка-то, а не белая...

Полковник прибежал. Нос у полковника приставной, на очках держался – нос у полковника запрыгал:

– Как? Сейчас же... Кто?.. – а голосу и нет уж.

Юнкера прятались за спины. Из-за спин вышел Колумб на середку, уставился попрочней:

– Это я, господин полковник. Это я тушью голубой намазал.

– Как-как смел? В карцер... на-на сутки! Нет, ты зачем это сделал?

– Я стоял... – начал было Колумб. (– "Да нет, не поймет безносый".) – Так надо было, господин полковник.

– На-надо было? На-на-на трое суток!

Колумб – налево кругом и в карцер. Но за "голубую" Мимишку – освободили Колумба от "приемных испытаний". Всех других новичков-пистолетов "поцукали" здорово: какие ночью в спальне в сапогах на босу ногу прыгали через веревочку; какие пили двенадцатую кружку воды; какие кончали получасовой бег на месте...

Колумб держался дичком, всегда хмурый. И было видать: что-то шевелилось за крепким его лбом, а что – неизвестно. Со всеми Колумб разве только водки хлебнет иной раз. Да и то, выпивши, все так же крепко стоял он на ногах, как вчера, и все так же молчал.

Как-то раз на занятиях по тактике загудела в классе синяя муха-громотуха. Звонко так, важно. Прислушались юнкера – и услыхали: а ведь весна, ей-Богу. Почесались:

– Эх, да кабы не экзамены...

И загудела по классам, как рой пчелиный, зубрежка: зубрили науки вслух, и всяк свое бормотал. А за окном, как назло, зеленая лезла травка, воробьи верещали вовсю.

Позанимался Колумб, приустал, учебу отложил.

"Нет, а гулять идти не резон: потом за книгу не сесть. Лучше уж так что-нибудь почитать".

Какая-то про химию книжка. Страничка, другая, десятая...

"Из воздуха, ну, просто вот из воздуха – и вдруг селитра. А из селитры, известно, порох..." – так прошибло это Колумба, ну, просто... Химия – вот это, мол, наука так наука, а не то что...

Наутро на толкучку побежал Колумб, накупил там старых химических книг, снадобий, пузырьков – и засел. В парте у себя развел лабораторию целую. Крышку парты поднимет, голову – под крышку и ворожит с утра до ночи.

– Колумб, да будет тебе играть-то! Обедать пойдем.

– Я не играю, – голос такой сумрачный, должно быть, и впрямь – не играет.

На тактике Колумб устойчиво ноги расставил и долго молчал. К ужасу экзаменаторов – вдруг:

– Я собственно химией занимался...

– Хи-ми-ей!?

И тут Колумб, загоревшись, высыпал вдруг все: про воздух, про селитру, про алхимию, про абсолютный нуль... Полковник подергал очками (и вместе с очками – носом) и сказал:

– Мм... по химии – отлично. Но по тактике – абсолютный нуль. Вот именно – аб-солютный нуль. Так и запишем.

Так шло и дальше. С книгой Колумб сидел постоянно, но смотрел мимо страниц. Над одним каким-нибудь словом засидится – и час, и два над ним сидит: обязательно ему надо добраться до самого корня, до дна, до "настоящего". С такой сноровкой просидел Колумб в юнкерском два лишних года, да и то еле-еле, через пень-колоду, добрался до конца.

2

Город был тихий. Жители всего боялись: исправника, соборного протопопа, собак, коров, даже комолых. Некуда было пойти: в винт Колумб не играл и учиться играть не хотел. Колумб обложился книгами и читал до "корня", чтоб дочитаться.

– Все, брат, читаешь? – любопытно заглядывал в книги Володя, поручик, сожитель квартирный.

– Да вот ... читаю.

– Гм. Ну, и про что же, например, так – если в двух словах?

– Это-то вот? Это – про "вещи в себе", то есть... Я это только еще издаля... а уж чувствую: это-то она и есть, понимаешь, уж до корня, до дна... Не то что вот сукно – зеленое снаружи, а какое оно – настоящее... На-сто-ящее!

– Смотри, брат Колумб, в кошелке поедешь. Помнишь, про дьячка-то я тебе: Библию всю прочитал – да в кошелке и поехал.

Помолчит, посмакует папиросу Володя – и заключит:

– Настоящее-то, брат, в жизни одно... – и такую пулю отольет, что у Колумба уши завянут.

Ругается Колумб про себя:

"И чего я с ним? И чего я ему вздумал?.."

В сочельник вечером, часов в шесть, вышел Колумб за ворота. Мороз был крепкий, остро мерцали звезды, и тишь была темная, недвижная, но живая, особая, во чреве своем таящая праздник, свет.

"Что-то будет завтра? Хотя бы что-нибудь новое, особенное. Немножко бы хоть..." – затомился Колумб.

В подгородной слободке, тут и там, тихие, теплые, далекие запылали костры: обогревали Христа. И вместе с Ним грелся Колумб.

– Глупое же это, ненастоящее, ненужное, а вот же хорошо, значит... А, ч-черт, – дрогнул Колумб.

Володя захохотал – всю тишину, весь сочельник взбулгачил.

– Испугался, брат? То-то. А ты знаешь, дела-то какие творятся? Новый командир ведь приехал...

– Да ну?

– ...и, брат, с дочкой, дочку видел мимоходом.

– Ну и что?

– Н-не тово что-то, не показалась, – покрутил Володя.

Наутро – обедня, свечи, золото риз, синий ладанный дым. И будто от запаха этого дыма – жалость о чем-то детском и досадная злость.

"Что я в самом деле? Развеяло..." – и упористо, ижицей ноги расставил Колумб и стоял спокойный уже до конца.

В два часа Колумб был с визитом у командира. Не было больше никого. Колумб стоял в пустой зале перед командиром, упрямо нагнув голову.

– ...Главное, здесь клымат здоровый... Главное, здоровье... – размеренно читал командир.

"Здоровый... здорово... здоровье... – слушал Колумб, глядел на дощатый живот командира, на жилистые длинные ноги. – Наверное, он немец. Пфуль, Пфуль, – вспомнил Колумб. И юркнул в первую же паузу командирской речи. Скорее домой, к книгам".

На второй день было солнце: морозное, звонкое, в упряжи из радужных, радостных дуг. Колумб сидел у окна по-любимому: упористо, крепко колову уперев на правую руку. Мимо катила сани тройка, черкнул затем больно Колумба клич колокольчиков. На ухабе раскатились сани – к самому окну – и за стеклом совсем близко увидел Колумб: деревян-

ная голова командира – "Пфуль, Пфуль!" – и рядом с ним – закинутое назад девичье лицо, меховая черная колокол-шляпа и у самого края – на черном – серебряной парчи цветок – и слеза алая – тлеет в груди, в сердцевине цветка... Лица ее Колумб так и не видел.

"Какое могло оно быть? – Серебряным цветком с алым маком в глуби", – засело это в Колумбе, отвязаться никак не мог.

"Закинутое назад... Все это отлично, к серебряной парче подойдет, но причем же алая... Просто безвкусица".

– Колумб, ливерная – великолепная, поди, ливерной поешь, – басил в столовой Володя.

– Ливерной... – рассеянно поморщился Колумб. – "Ливер... Собственно, *л'ивѐр* – летнее, красное. Но причем же оно?"

– Да не хочу же, отстань, – крикнул он Володе. – "Надо дождаться, надо".

Васинский дом, где жили Колумб, и Володя, и Васин с женой – на самом почти краю стоял; дальше был снежный, белый обрыв – Тяпкин лог, и где-то вдали золотели за логом кресты – девичий монастырь.

От Тяпкина лога тройка круто повернула назад и пошла потише в спорую рысь. Снова раскатились сани со скрипом – и снова мигнуло Колумбу знакомое черно-серебряно-алое. Но теперь и командир, и она сидели к нему лицом – и Колумб жадно в самомалейшую секундочку какую-то схватил ее черты. Нос был никчемушне короткий, а губы – и верхняя, и нижняя – большие, губы – половина лица. Ну, вообще...

Колумб пошел есть ливерную колбасу. Все думал о чем-то и не примечал, что уписывал уж вторые полфунта.

"Неужли ж закон природы таков, что в лицо глядеть не надо? В самое лицо-то? Ну, не-ет..."

Вечером в новом деревянном Собрании на краю того же Тяпкина лога окна все полыхали. Отпирал Колумб форточку – и с паром морозным влетало: трум-ппа, трум-ппа. Труба – совсем оглашенная какая-то.

На бал отправились Володя с Шурочкой, Васина женой. Шурочке было уже сорок с гаком, но иного звания, как "Шурочка", она и знать не хотела и шла на балы с превеликим удовольствием.

Капитан Васин и Колумб домоседствовать остались. Ко-

лумб, может быть, и пошел бы, да боялся, не хотел еще раз увидеть то лицо. А с Васиным Колумб был не прочь посидеть и поговорить. Оно, положим, не совсем "поговорить", потому что Васин всегда куда больше говорил, чем слушал, но говорил как-то так, что думать Колумбу не мешал.

Сидели они с Васиным за самоваром в столовой. Васин дул десятый стакан с куличом: выпьет и еще десять. Колумб глядел на громадный лысый, от чая упревший Васина лоб.

"Ну, что же он, Васин, умен, как поп Семен, или глуп, как пробка?"

А Васин, с первого стакана начиная, все жарил на память "Руслана и Людмилу". На всех особенных словах вроде [пропуск в авторской машинописи] Васин толстым пальцем ковырял сюртук Колумба и губастым смешливым своим ртом расплывался, сиял...

За "Русланом и Людмилой" следовал иной раз псалом, иной раз Жуковский, иной раз Барков. Видимо, Васину самое это чтение вслух, рифмы, ударения – хитрая вся эта механика неизъяснимое давала наслаждение. Скоро начинал он жмуриться, облизываться, потом тачал уже стихи с закрытыми глазами, с мокрыми смачно губами. Забавно на него было глядеть, и только никто вот уразуметь не мог, ума ли палата Васин или только...

– Послушайте, Васин... Да бу-удет вам со стихами... Вот... единство материи там и прочее. Ну, а как же вообще-то приводится все к *единой* истине, или?.. И если нет, то как же?

– Ис-ти-на, хватил. "Тьмы низких истин..." Истина, брат, просто, по-моему, блядь, проститутка, – пояснил Васин и, довольный, смачно засмеялся.

– Глупо, – нахмурился Колумб.

– Нет, брат, вы, зеленые, глупы. Она, брат, бежит впереди, юбчонку подымает... А вы-то, зеленые, глазами туды – у-ух. А того же не понимаете, что она... она...

– Что?

– То-то: штe? – передразнил Васин – и вдруг серьезным стал его рот. – Ну, и довольно, – отодвинул он стакан и ушел.

3

День ото дня командир деревенел и строжился все пуще, чистый Пфуль. Налетел на распек и Колумб.

У Колумба в роте был такой солдат Куродоев Иван Степаныч. Солдат как солдат, а только был Куродоев до службы — у себя на селе — сперва на клиросе певчим, а потом у пономаря-старика подпономарем. Наловчился, дело пономарское справлял за милую душу: со свечой там ходить, апостола читать, в гласах не запутаться — все умел. Ну, вот и осталась у Куродоева повадка такая пономарская, благолепность, степенность, важность — во всем. И величал его Колумб "Иван Степаныч" всегда. Роте, конечно, полное удовольствие, потеха, а уж Куродоеву...

Каким-то манером прознал командир про "Иван Степаныча" этого самого — и-и на Колумба насел: подпоручик Колумб развращает нижних чинов... подпоручик Колумб не знает устава о службе...

Колумб стоял, голову нагнув, упористо ноги расставив, упрямо молчал. И только потом — такой ходил зеленый — не подступайся. А тут еще в канцелярии приспела работа: канцелярии Колумб не терпел.

Полковая канцелярия была в полуподвальном этаже. Рядом с Колумбом сидел за столиком Васин, читал, зажмурясь, стихи. Из-под самого потолка сквозь окно дразнило февральское солнце. Сзади, французя в нос, дразнил полковой адъютант:

— Отчего вы пьете молоко? Молоко атрофирует все железы кроме грудных. Этак вы Америку свою не откроете и порох свой не изобретете...

Колумб упрямо молчал, глотал молоко льдяное. Наверху, в его окне, медленно мигая, шли ноги. Колумб уже привык — Колумб знал: это ее ноги.

"Короткий этот нос, широкие губы... И правильно, и правильно, что имя — тоже безобразное... Прасковья, хм, как это они из Прасковьи получили Панни?"

Панни шла опять мимо, но не одна уж; рядом с ней шагали офицерские чьи-то ноги. Остановились, потоптались против окна. Дальше...

"Гуляете? Гуляйте, гуляйте..."

И опять — как нарочно — против самого окна.

Вдруг медленно, спокойно, как сумасшедший, Колумб полез на свой стол со стаканом молока в руке.

— Васин, Васин, да держите ж его, — шипел адъютант.

А Колумб открыл фортку, выставил голову и стакан мо-

лока и сказал таким приветливым тоном:

– Барышня, не хотите ли молока? От-лич-ное...

И так же спокойно, без улыбки, слез со стола и слушал весь пеной вскипевший переполох.

– Послушайте, Колумб, – сконфуженно потер Васин лысый лоб, – но ведь... это же нелепо.

– Нелепо? Ну и ладно. А вы думаете, я не знаю, что я нелепый человек? Не менее нелепый, чем Мимишка...

– Мимишка?.. – раскрыл рот Васин.

Гауптвахта была тут же рядом с канцелярией, за толстой стеной. Колумб лежал на узкой и жесткой постели, но было ему покойно теперь, хорошо. Может, оттого, что завесил окно туман, уютный и теплый. И Пфуль деревянный и Панни-Прасковья заглушились туманом, звучали где-то очень далеко. Колумбу было покойно.

На стене мелькало багровой улыбкой весело гибнущее в тумане солнце. Как метельные вихри кружили Колумба странные, туманные умозаключения.

"...и сразу – сумерки в полдень. А может мы, северные люди, только в сумерках-то и живем? Предметы – мигают, исчезают, плывут... – и, может быть, существа...

...И все-таки теперь они – *настоящее,* чем безобразно-ясные днем... И вот что, может, в полдень-то мы, сумеречные люди, – слепые, бестолково тычемся головою в стенки и не видим двери. И только в сумерках... как большеголовые ночные..."

Осторожный стук в окно – порвал непрочную цепь. Колумб вскочил:

"Что за черт? – послушал. – "Нет, верно, стучат".

Неизвестно отчего волнуясь, вскочил на стул, раскрыл фортку – –

Это была она. Ее слишком короткий нос и широкие...

– Послушайте, вас зовут Колумб, это... Но вы на меня, пожалуйста, не сердитесь, Колумб, что я сказала отцу, и вас... Потому что на улице засмеялись. А теперь я подумала: очень хорошо, вы не побоялись отца, мне нравится.

Колумб молчал – и глядел – в ее глаза. Глаз Колумб раньше не видел – а теперь исчезло все лицо – одни громадные глаза, как у большеголовой ночной...

– ...Хотите я вам принесу обед, я сама? Тут ведь только через двор перебежать... – Панни просунулась в фортку еще

больше, любопытно метнула глазами куда-то в угол.

– Ах, какой обед! – досадливо махнул рукой Колумб.

"Зачем же она увела глаза?"

Панни фыркнула сердито:

– Не хотите? Как угодно. А только помните, я... – и нырнула в туман, и нет...

Недоуменный стоял Колумб на стуле, дико скакало сердце. Зажмурился – и явственно, ну, совсем как живые – раскрылись опять ее глаза.

"Как же я не видел глаз? Глаз-то, глаз-то и не видел? Черт! и Бог знает что... Ее – такую, такую..."

Притулился в углу на кровати Колумб – и думал, и думал, стучало, мучало, жгло...

"...Но глаза, глаза... Как? как что? как бы это?.."

И вдруг – из ничего – встрепенулась в Колумбе одна странная детская ночь...

Колумба разбудил набат. Вскочил – окно полыхает красным, вздымается, гаснет.

"Это у нас..."

Вошел отец. У отца – как раз тогда был запой – глаза с кровью, небритый, страшный.

– ...Да, у нас, на пруде летний домик... Но ты сейчас чтобы спал... Слы-ш-шишь?

А набат все звал, все звал. Не стерпел Колумб, в одной белой рубахе – за окно, босиком по темным, живым от набата аллеям – к пруду.

...Колышется кровь или огонь – в пруде, на красном черные, как черти в аду, мелькают, машут. А отец...

На парадном ходе, на приступках – именно на приступках, как сейчас это ясно Колумбу, – отец нещадно его сек последний и первый раз в жизни. Колумб упрямо молчал, не пикнул. А сердце – зашлось от муки, и будто вот неминуемо еще – и конец, и смертно-сладкой болью заныли ноги...

Уж как – неизвестно, но утром ускользнул Колумб и опять туда – к пруду.

Не было никого уж. Теплые точки головней алели в воде. Темная, тихая, невероятно глубокая манила смертным покоем вода.

"И как же жить после приступок?"

Набрал Колумб воздуху, нагнулся, ахнул вниз...

"...Вот... да... Вот глаза – такие же темные – и алые точки... Так же тянет вниз...

Тогда вытащил кучер – а теперь... И не надо, и не надо..."

В открытую фортку наползал туман, желтоватый, древний; дремал и видел во сне: вот дремлет на черствой кровати Колумб...

"Нет, это я тебя вижу во сне, а не ты меня", – заспорил Колумб.

4

Утром в субботу Колумб вышел с гауптвахты. Шел по улице, щурился – от света настоящего отвык, задыхался – от... от... Он уверен был, непоколебимо уверен, что сейчас... ну, если не сейчас, так где-нибудь на краю Тяпкина лога, у Собрания, встретит ее. И тогда...

И до Собрания дошел. И на краю постоял Колумб, поглядел тоскливо на кресты далекого монастырика. Но не было Панни. Совсем с панталыку сбитый, с тропинки сбиваясь на цельный снег, потащился Колумб обратно.

"Ну, вот сейчас и Васин, и стихи, и Володя... Ах, как все это..." – нехотя топтался Колумб у своих дверей.

А из-за угла, чуть слышно тренькая колокольцем, выступала медленно тройка. Та же самая. Командир – и рядом она, ее черная колокол-шляпа, серебряно-холодный цветок и алый, как тлеющая головня, рядом... Но глаза – но теперь же видны Колумбу ее глаза – и все ясно и...

"Господи, если бы она только..."

Колумб взял руку к фуражке. Такое это обычное, но Колумб весь вздрогнул, отдавая честь, – как от поцелуя.

Деревянно-сердито вскинул рукой командир. А серебряный цветок на шляпе не дрогнул: голова была все так же неприступно закинута назад.

"Как будто не видела."

Колумб, как слепой, толкнулся в дверь не руками, а головой, изо всей мочи – головой...

Колумб был весел до черта, молол чепуху, как пьяный, Колумб даже шутил. Володя в знак изумления надул пузырем румяные, спелые щеки:

– Пфуф, ты Господи. Вот гауптвахта как человека обер-

нула... Чисто куро-орт. Поди и не гадал Пфуль, что такое тебе удовольствие доставит... А Панни-то, Панни-то, скажу я тебе...

Колумб стал просить глазами Володю о чем-то. Но Володя не слышал глаз. Володя улыбался предовольно – Володя стал совсем уж лубочный Еруслан Лазарич, только что кудрей не хватало.

– Я, брат, приволокнулся за ней, уж если начистоту... До чего, знаешь, зла, до чего пылит, ну просто... Да только со мной, брат, не больно, я ее живо... А хороша, хороша – огонь.

Колумб сломал папиросу, бросил, закурил новую:

– Хм, хороша уж. Действительно – вкус у тебя. Носяка-то, как у Павла Первого... А ротяка – не дай Господи.

– Дура. А глаза, видал? Глазищи-то?

Колумб набрал в себя воздуху до самой глуби, до дна.

– Глаза? Ну, уж это известно: коли страхуля, так всегда глаза да волосы хвалят...

Володя осерчал всерьез, Володя больше и разговаривать с Колумбом не хотел.

"Не видал, а туда-а же..."

Володя вытащил из-под кровати скрипку и начал изображать: играть он давно уж бросил – и только "изображал".

Сперва – мычала корова; потом – сани скрипели по снегу; потом – скрипучим голосом Пфуль разносил Колумба. Это было и впрямь похоже. Чуднȍ стало. Первым смеялся Володя, сам смеялся по-ребячьи, нутром – и весь трясся. А за Володей – Васин, гармоникой собрав огромный свой лоб; за Васиным – Колумб, и не смеялись у Колумба только глаза.

Под конец изобразил Володя, как кровать скрипит... и совсем уж неудобосказуемое нечто, и крякнул, довольный:

– Вот скрыпку возьму да распотешу девулек на вечеринке у Водоемких.

– Возьми меня, Володя, к Водоемким. Хочу с Лизанькой познакомиться, – придумал Колумб, помолчав.

– Да что ж это с тобой за чудеса? – подивился Володя еще раз. Но с собою Колумба взял: такой уж был дом у Водоемких, странноприимный, веди кого хочешь, всякому рады.

Лизанька была самой младшей. Четыре сестры были курбастые, толстые, "тумбочки" по прозванью, все в старика Водоемкого. Одна Лизанька в мать пошла: фарфоровая была, точеная вся, ручки-ножки малюсенькие; ручкам-ножкам под

стать и умишко. Всегда притчилось Лизаньке: смеются мужчины над ней (да оно, и правда, случалось). И на всякое слово мужчинское был у нее один ответ:

– Да-а, вы еще тоже вы-ыдумаете... Знаю я...

Колумбу стало жалко ее, фарфоровую, – и нюхом какимто нашел он нужный с ней разговор: шуток никаких не шутил, а просто, серьезно рассказывать стал про старую свою бабушку.

– ...А звала меня бабушка "Ванюшенька". Очень меня любила. Пышки мне ржаные на яраге пекла, старинные – и вкусные же только...

Лизанька перестала глядеть недоверчиво:

– Ржаные пышки? Да, это, правда, вку-усно, – Лизанька облизнулась.

– ...А платье одно у бабушки было со шлейфом, с отделкой аграмантовой, тяже-елое. И в сундуке лежало – был у бабушки сундук такой, с диковинами всякими. Ордена, там, дедушкины, шпага, письма. Письма меня вслух читать заставляла: бумага желтая, слова старинные, милые, а бабушка слушает и плачет, разливается сладко...

– Не надо больше про бабушку, – сказала Лизанька.

Глянул Колумб в кукольные ее глаза, увидел крохотную в них слезинку, замолк – вспомнил алый какой-то блеск – замолк, погас.

Перед ужином залучил Володя Колумба в уголок:

– Ну-у, брат, ты и мастер!

– На что?

– Что? Сейчас мне Лизанька призналась: "Подпоручик Колумб вот это, – говорит, – не то, что ваши все, в подметки не годятся... Он сурьезный, он понравился мне, я такого не видала".

Упрямо нагнул голову Колумб:

– И Лизанька мне очень понравилась. Красавица какая. Тонкая и прямая. Не чета, там, Панни твоей...

– Хорошо-о, хорошо-о, я, брат, завтра Панни-то скажу. Про все скажу-у, и про Лизаньку, и про все.

Мигнул Колумб чуть заметной улыбкой.

– Ты на самом деле, не вздумай. Не говори уж, пожалуйста, – принахмурился он.

– Аб-бязательно скажу... Аб-бязательно...

Володя последние дни у командира стал первый гость. И

на завтра, на воскресенье к обеду был зван.

Колумб сидел у окна, ждал Володю домой.

"Пора уже, пять часов".

На прозрачном еще небе шевелилась весенне-печальная ветка. Звезды выходили омытые, бледные, взволнованные.

Когда перестал уже ждать Колумб, из-за угла показался Володя – и рядом с ним Панни...

Колумб, весь дрожа, прижался к стеклу и смотрел...

...Простились. Володя сделал лубочный жест рукой, Панни повернула к себе.

...И вдруг, когда Володя захлопнул за собой дверь, она огляделась – и быстро, почти бегом завернула за угол, за Собрание – на берег Тяпкина лога.

Мигом накинул Колумб шинель – и пока Володя, напевая, стучал в передней калошами – он нырнул через черный ход. Бегом, глотая, как рыба, морозный воздух, – добежал Колумб до угла.

Спиной к нему, по берегу лога медленно шла Панни. Черная вся, резко выделялась она на гаснущем розовом небе. Повернула. Колумб отшатнулся в тень, в подъезд – и ждал. Приметил – сам за собой – что левый бок прикрыл локтем, рукавом: должно быть, чтоб не слышно было, как бьется... Улыбнулся в темноте.

Нетерпеливая, хмурая прошла Панни мимо. Завернула. Дошла до васинского дома, постояла – и обратно, и снова шагала по берегу темного лога.

Когда она сделала то же и в другой раз, и в третий, и в четвертый – Колумбу показалось, что он *понял*. Голова закружилась у него так, что еле на ногах устоял.

Вышел испуганный бледный месяц.

Панни опять подходила к темному подъезду. Колумб шагнул раз, два – стал в сугробе поодаль от ее тропинки. От дыхания месяца – бледный, почти зеленый, с недвижным лицом, снял фуражку Колумб и отдал низкий поклон.

Как урытая стала Панни. Сверкнула, губы закусила:

– Вы были здесь, вы были здесь все время, пока я?..

– Да, вот тут, в подъезде, – весело показал Колумб.

Так нахмурила брови, так его сверкнула громадными ночными глазами – и повернулась...

5

Командир ходил взад-вперед, деревянно стучал: видимое дело, не знал как начать.

– Послушайте, подпоручик Колумб... Я уже... уже этого не понимаю. Вы знаете, о чем?..

– Нет, ваше превосходительство, не знаю, – чистосердечно сказал Колумб.

– И еще отпираться? Уди-ви-тельно! Не знаете – я вам скажу. Вы преградили дорогу, вы не пускали пройти молодую девушку. И вдобавок эта девушка была...

Колумб недоуменно молчал.

"Преградил дорогу – не позволял пройти?.."

– ...моя дочь, моя дочь, дочь вашего ко-ман-дира! – крикнул Пфуль.

Колумб широко распялил глаза. И помалу, помалу просветлел, улыбнулся: он опять – *понял*. И сказал:

– Я прошу извинения у вашего превосходительства. Я сознаюсь. Это действительно так. Я готов обещать...

Дерево отмякло – отошел командир.

– По означенному случаю вместо гауптвахты объявляю вам выговор.

– Покорно благодарю, ваше превосходительство, – весело, по-солдатски, крикнул Колумб и – левое плечо вперед.

Колумб шагал радостно, крепко, по *твердой* земле.

"Да, да. Пусть "преградил дорогу" – я согласен..."

Дома его встретил Володя. Нынче был он наособицу лубочный: лихие черные усики торчали торчмя, щурились вишенки-глаза, в охотницкий присвист слагались пунцовые губы...

Стал было Володя Колумба пытать, как да что командир – и вдруг не стерпел, перебил, подмигнул:

– А я, брат, втюхался по сих пор... В Панни, в нее.

Колумб молчал. Володя нагнулся к уху:

– Да и она – в меня тоже. Это я тебе по секрету. Я, брат, думаю: какого ч-черта, уж не жениться ли мне на ней. Ей-Богу, а?

Вдруг Колумб как будто уразумел: крепко этак, как другу, потряс руку Володе:

– Ну, конечно, чудачина, женись, чего там. Раз ты ее, а она тебя... Я за тебя, Володя, очень рад, от... от... от души...

А уж дальше он был сам собой. Все сумерки без огня просидел в своей комнате. И как только вздрогнули на небе весенние звезды, Колумб вышел из дома и, упрямо не глядя туда, где синел старым снегом Тяпкин лог и где, наверное... он знал, ну, знал вот всем нутром...

Нарочно медленно шел Колумб на Третью Поперечную к Водоемким, к Лизаньке. Насвистывал что-то.

"Вечер такой распрекрасный, тьма тьмущая звезд..."

Лизанька так протянула Колумбу точеную ручку, так зацвела, что Колумбу стало даже стыдно малость. А чего, он и сам не сказал бы.

За самоваром сидел старик Водоемкий. Когда он дома бывал, всегда уж сам ведал чаем. Особливые секреты имел, как заваривать надо какой чай, как наливать: как он – так никто не сумеет.

Беловолосая, белая вся, полковница протянула мужу свою чашку:

– А ну-ка, еще одну, старик?

– Это я-то старик? – Водоемкий стукнул каблуками, да эх... сапоги-то уж стариковские козловые без шпор... – Я вот на Масляной со шпорами надену, отхватывать мазурку пойду...

– А вы знаете, как он танцовать стал? – повернулась полковница к Колумбу и обсыпала его, как снегом, смехом белым и тихим. – Он меня приглашает... (я еще девчонкой, как вот Лизанька, была...) Танцовал, танцовал, сели – разговором стал занимать: "Да-с, – говорит, – сударыня, вы не думайте, я не как прочие, я для пользы танцую, мне это доктор для моциону прописал, от запору-с..."

Попунцовел, засмеялся старик. Зазвенела Лизанька тонким фарфором, глядя Колумбу в глаза.

"Они хорошие, и Лизанька – хорошая".

– Лизанька, где мы будем на Масляницу танцовать? – ласково, как ребенка, спросил он.

И так же, как отец, Лизанька пунцом покрылась.

– Вы-ыдумаете еще... А бал у командира будет большой?

– Ну вот, хоть бы так, – еще ласковей, бледнея, сказал Колумб.

Дома застал Колумб Васина и Володю за поздним чаем. Шурочки Васиной – по ночной ее повадке – не было дома.

Володя, видимо, сердился, страшно таращил глаза. А Ва-

син заливался, помирал, зажмурясь, потирал в громадную гармонику собранный лоб.

– Да я же говорю, что женюсь я, женюсь, ну? – наседал Володя.

– А ты лучше, чем жениться... ох-хо-хо... купи себе дорожную жену. Вот же, вот, в Мюр и Мерилиз каталоге на странице сто восемьдесят пятой... Вот че-мо-да-ны, вот не-се-се-ры, а вот до-рож-ная жена – последняя новость, ну?

А когда Володя рвался заглянуть в Мюр и Мерилиз каталог, Васин захлопывал книгу, Володе поглядеть не давал.

– Врешь, наверно! Какая такая дорожная жена? Такой и не бывает, наверно, врешь... – но, видимо, верил Володя со страхом: тогда, правда, чего же и жениться, если у Мюра и Мерилиза есть?

– Я ему говорю: выписывай наложенным платежом... – закатывался Васин, тыкая толстым пальцем Володю в живот...

Руки в карманы, петушась – ни дать ни взять Еруслан Лазаревич перед сражением – Володя встал, отошел...

– Да бишь, – вспомнил Володя, – я от Панни приглашение получил. На бал. Какой-то и тебе пакет, да он у меня вот тут вот.

– Дай, – потянул Колумб руку.

– А ты попроси хорошенько, как надо. А то: "да-ай"...

Упористо расставил Колумб ноги, голову нагнул – с жесткими колечками волос по обеим сторонам лба. Сейчас вот брухнет – и прощай, Володя...

– Я тебе говорю... – очень тихо сказал Колумб, глядя вниз.

– Да ты... – начал петушисто Володя, но, увидев, увял. Достал из кармана конверт, со злостью швырнул его Колумбу куда-то в живот.

"Да, это она, Панни... Всем – одинаково, должно быть, на одинаковой бумаге: "Очень прошу Вас не отказаться..."

Было "Вас" отмечено чуть заметной чертой... И от этой чуточной черточки все ходуном заходило в Колумбе.

Задул лампу. Лег. И тотчас перед ним, где-то в самом сердце тьмы, затлел алый блеск – алый, как мак, как головня в темной воде пруда.

"Раз, два, три... – отсчитывал Колумб не то дни, не то боль, ударявшую в сердце. – Через три дня... это будет, будет же, я, я говорю..."

Нагибался Колумб над глубью тихого, темного смертной тьмою пруда, нагибался все ниже... Горел – не мог заснуть. Встал – фортку открыл.

И пополз к Колумбу желтоватый, древний туман. Закутал Колумба как ватой. Чудно̀ стало Колумбу: вот запрятался он как ловко, поди-ка теперь раскопай...

"Вот я тебя и обманул", – смеялся Колумб.

"Ты меня? Ого-го! А попробуй-ка, выпутайся, брат..."

Попробовал Колумб – и никак. Бьется в мягкой невидной вате, в чем-то, чего нет – и не выпутается...

6

Стоял когда-то у самого Тяпкина лога развеселый помещичий дом. Шел тут дым коромыслом. В конюшне, посекшись, играли музыканты так, что помещики в голос ревели. Крепостные балерины-девки вели менуэты, мертвеньких младенцев рожали, закапывали тут же в саду. А на конец концов в том саду прикончил кто-то Ивана Максимыча. Какой такой Иван Максимыч, хозяин ли, гость ли – всем уже замстилось; только вот и помнили, что "Иван Максимыч с трубкой огромадной".

...Ивана Максимыча нету уж в помине, а в покоях попрежнему все; только вот на конике красного дерева в темной передней не Мишка-казачок, гостей ожидаючи, носом клюет, а нестроевой Семен Вентерь. А то – те же штофные кресла кряхтят и диваны с финифтью мудреные; те же бюры забыто таят *биле-дусы;* от старости желтые щелкают те же шары карамболя; ждут шепот горячий подслушать те же бессчетные чердачки, боковуши и ниши; в золоченых рамах те же все зеркала: на "нынешних" глядят презрительно, тусклым старческим взором.

Зеркала и зеркала... Сзади и сбоку – другой и третий обманчивый мир, и Колумбу навстречу шел тоже Колумб, шел бледный и тоже с нагнутой упрямой головой. И хуже всего: было некуда уйти от темных глаз Панни.

Путался Колумб, кружилась у него голова, притчилось: никакого, ничего *настоящего* нет, одни лишь дрожащие зеркала.

"Я тебя вижу во сне..."

– Нет, я тебя, – пробормотал вслух Колумб, и не слыхал Колумб, что сказала Лизанька, звонко смеясь.

– Что?

– Наши-то две "тумбочки", сестрицы-то мои, за кавалера своего поцапались, – просмеялась фарфорово Лизанька.

И впрямь, на штофной козетке раково-красные петушились две "тумбочки", подскакивали на пружинах друг к другу – вцепятся вот-вот...

Колумб улыбнулся – очнулся: улыбка трезвит куда крепче нашатырного спирта. Лизанька упорхнула, поймал Колумб последнее слово "разниму" и увидел: из зеркала медленно двинулась к нему Панни... Сейчас...

Взглянул – захлебнулся Колумб в ее глазах. Неведомо куда покорно пошел за нею... Закружили винтовые ступени, завесился темной завесой тяжелый топот ног.

В забытой боковуше на полу шуршнули бумаги.

Месяц, заволокшись туманом, трепетал за окном...

Только одни глаза – одни глаза – пред собою видел Колумб.

– Так вы та-ак? – придвинулись глаза. – Вы с этой куклой, вы не хотите ни на...

Оборвала. Из-за далекой тихой завесы – топот ног...

– Я... Я же ведь это... – сказал Колумб, – "Я – Иван Максимыч", – хотел сказать и не мог...

Взял теплую ее руку, сжал так, что услышал легкий хруст. И тотчас почуял на своих губах жаркие, жадные губы. Закрыл покорно глаза.

– Панни, вы же знали: я и тогда в подъезде... Панни, я вас всегда... – умолял ее Колумб.

Панни стала смеяться чуть слышно: закружились вертко, как бесы, вихорьки далекой метели...

Со смехом залезла горячей рукой в рукав к нему, поползла – все выше...

– А-а, всегда? – пытала огнем.

– Всегда, – ответил радостно-твердо Колумб. – Еще тогда, на приступочках...

...В настоящем, не зеркальном, мире прошли, должно быть, только минуты: вернувшись, увидал Колумб – Лизанька разнимала еще сестер. Подбежала, протянула Колумбу ручки:

– Вальс.

— Я вальс не хочу. Пойдемте лучше, тут жарко... — но Лизанька уходить не хотела.

— Сейчас ведь фанты...

В зеркале справа уже звали назад Колумба огромные глаза. Мимо мигал Семен Вентерь с подносом: обносил аршад. Был Семен Вентерь мышино-юркий и вострый.

"Надо Лизаньке взять... а то нырнет сейчас куда-нибудь в угол, в мышиную норь", — и стал Колумб, сам себе дивясь, ждать всерьез, что юркнет Семен.

Пила фарфоровая Лизанька бело-фарфоровый аршад. Почему-то очень понравилось Колумбу: показалось, так надо.

— Пейте. Пейте еще. Ну, пожалуйста...

Повернулся Колумб, чтобы Вентеря отыскать — и в первый раз увидал командира: в резном деревянном кресле деревянно сидел он, застылый, недвижный. Представился Колумбу совершенной мебелью.

Ударил оркестр. На туманном льду зеркал задрожали призраки пар. С Лизанькой несся куда-то Колумб, все равно куда.

— ...На подолах... какие теперь носят пуфы на подолах! — в ухо Колумбу протянул голос.

Поднял глаза — увидел засыпанные пудрой щеки, завитую челку Шурочки Васиной. И тотчас, как крылом, ударило с лету в лицо — отмахнулся... Скомканный платочек упал на пол...

— Прозевали, прозевали, вам... — захлопала точеными ручками Лизанька.

Вышел на середину Колумб, покорно глядел на Панни: как царица, она сидела посередине. Подвитой, нафабренный, лубочным пажом стоял сзади Володя.

Улыбаясь, что-то пошептал Володя царице.

— Завяжите ему глаза, — закричала Панни.

"Теперь куда-то поведет — и смерть..." — радостно захотелось Колумбу.

Володя взял за бока Вентеря, приволок откуда-то Вентерь подушки, положил их перед Колумбом на сажень одна от другой. Развязали Колумбу глаза.

— Ну, Колумб, — сказал Володя. — Теперь завяжем, и будешь прыгать. Только, избави Бог, не наступи...

И только обезглазил Колумб, Володя, пальцем всем погрозив, выхватил подушки, ткнул Вентерю их — и замер.

Старательно прыгнул Колумб над пустым полом...

– Не задел? – спросил он Володю.

Публика зажимала рты, чтоб не фыркнуть, махали руками, умирали...

Колумб прыгнул еще раз над пустым... Ступил на каблуки – испугался – оперся руками – на четвереньках...

Тут грохнули все, застонали. Встрепенулся Колумб, содрал с глаз платок – и увидел... только одну Панни. Только ее. Она смеялась над ним, широко открыла свои крупные губы... Смеялась громко, больше не было никого слышно.

Колумб ступил к ней на шаг. Упористо ноги расставив, глядя на нее с минуту. Повернулся, не спеша, ушел...

Оркестр плясал. Скользили в зеркалах искривленные тени. Мимо Колумба мелькнула пудра и челка Шурочки Васиной.

– Какие пуфы-то теперь на подолах... – крикнула она.

– Бедный. Вот еще вздумали они, подушки... – Лизанька вложила Колумбу свою холодную ручку.

В кукольных ее глазах показались Колумбу слезы.

– Лизанька, мы пойдем еще... – и снова понесся куда-то с хороводом теней.

Делая оборот посреди зала, твердой рукой Лизаньку остановил Колумб. Под музыку, закрывши глаза, на минуту нежно прильнул к Лизанькиным прохладным фарфоровым губкам. Когда отолпили его кругом, вымахивали негодующие руки, брызгали слюнями, Колумб, бледный, спокойно сказал:

– Лизанька – моя невеста, ведь я не виноват, что так люблю. Я не мог удержаться...

– Поздравляю вас. Я и не зна-ала... – услышал Колумб ласковый голос Панни.

7

Колумб перебрался к тестю, к Водоемким, и занял там с Лизанькой мезонин. Две комнаты: спальня и кабинет – колумбовы книги.

В первую же ночь Лизанька в шелковой белоснежной сорочке, вся дрожа, как росинка белоснежная, – сидела на кровати, подобрав под себя ноги, чтобы не было стыдно. Со страхом ждала, что̀ ответит Колумб. Ее ли первую любит? Никого не любил, никого не касался?

Колумбу вспомнилась та ночь в веселом доме и Ольга.

"Если любовь вот в этом, в касанье, – конечно, никого не касался. Ждал настоящей любви", – усмехнулся Колумб и чистосердечно, взяв похолодевшие Лизанькины ручки, ответил:

– Нет, Лизанька, девочка моя маленькая, ни одной не касался. Я ждал...

– Меня? – вскрикнула Лизанька, завежила блаженно глаза, раскрылась улыбкой, крепко обхватила Колумба детскими ручками – дрожала в них каждая жилочка.

Хорошела Лизанька день ото дня, ночь от ночи. Мало спала ночами. Если не умирала от поцелуев Колумба, то лежала поверх розового одеяла сбросив с себя все, – все было жарко – жемчужиной лежала на розовом. Глаза закрыты, думала о чем-то, – а впрочем, о чем жемчужины думают, лежа на розовом от солнца песке? – грелась, что-то вспоминала жемчужно-розовым недром, раскрывалась улыбкой, как жемчужина на теплом от солнца песчаном дне.

А Колумб просил ее открыть глаза, открывал ей пальцем, но глаза сами собой закрывались. И как будто это уж было когда-то, и никак не мог вспомнить Колумб, кому уж открывал так глаза.

Колумб нигде не бывал. Заходил Васин, Володя.

. . . .

|Приписка на одном из листов повести:|

Разговор Колумба с Васиным перед смертью.

– Истина-то не курва, а – смерть. Узнаем истину – и конец. Чего ни коснется истина – смерть тому. Кто коснется ее – смерть тому.

9

Из вариантов повести

Колумб поступил в корпус. ("Фунтик". Колумб тайком плакал и молил Бога, чтобы "Фунтик" был жив, промывал ему глаза. Но "Фунтик" тотчас же глаза закрывал, лежа покорно с закрытыми глазами. "Фунтик" умер. И дальше Ко-

лумб поплыл без Бога.) Стал много читать. Химия. Сидел по два года в классе, но считался самым умным.

После выпускных экзаменов поехали в веселый дом. По очереди все ходили к одной, называлась она *Королек,* какая-то была особенная, как королек среди апельсинов особенный.

И в самый последний момент Колумб отказался идти. Над ним смеялись. Но он был тверд:

– Я не стыжусь и не боюсь, – глупости. А я знаю, я верю, я чувствую (кулаком об стол) – есть настоящая любовь. И я ее найду! (кулаком). Я просто не хочу ее портить...

. . . .

...И снова, как глобус, медленно мир повернулся перед Колумбом. И дальше поплыл он без Бога.

. . . .

Когда приехал Колумб в Петербург, там завирюха эта самая уже завивалась. Как первые вихорьки метельные, курился в столовой шепот:

– В воскресенье на Невском...

Белели листочки с синим расплывшимся текстом. Блестящеглазые, с первым пушком бороды, в синих рубахах мальчики переглядывались заговорщицки.

Входила в Колумба какая-то радостная болезнь, знобило, мурашки предчувствий каких-то бежали по коже. Заправил штаны в сапоги и ждал, и ждал, как исцеленья когда-то.

Из гимназии за Колумбом перешла кличка Колумб. Должно быть, считали, что это фамилия у него такая: Колумб. Иначе никто и не звал.

– Послушайте, как вас... Колумб, – подошел Леонтьев, крутя бородку, – мы решили пригласить вас вечером нынче на совещание. Как вы к этому?..

У Леонтьева была настоящая борода, все с почтительной завистью на него глядели, и как-то сам собой коноводом он стал.

У Колумба так и екнуло сердце, мурашки пробежали.

– Ну, конечно, – поглядел на Леонтьева исподлобья. – Поверьте, что... – но не кончил, нахмурился.

Возле дачи, где назначено было сойтись, надымило сне-

гу такие надымы, что Колумб уж насилу дверь разыскал.

Тут было три комнаты: в задней кричал ребенок, две были полны галдежом, табачным дымом, лесниками, универсантами, кофточками...

. . . .

/Вычеркнутые автором строки из 7-й главки повести, в самом конце, перед строкой "Колумб нигде не бывал":/

Утром глаза обведены голубым, и оттого Лизанькин фарфор еще нежнее и чище. Колумб любовался ею, тянуло ежеминутно к чуть раскрытым ее губам, подмывало по-новому ее приласкать, как-нибудь невероятно, бесстыдно.

Лизанька всему подчинялась счастливо, покорно, радостно.

[*Не позднее начала 1918*]

СКАЗКИ-ПОБАСЕНКИ ИВАНА КОЧАНА

Катушо̀к. Жар-птицу съели[1] .

Досталась людям жар-птица. Собрались люди на птицу смотреть – глазу не вытерпеть, такая жар-птица.

Какой-то мигал, мигал:

– Чего глядеть, – хрипит, – съедим!

Закричали другие:

– А ну, ребята, кто ловкач, головы вывертывать!

Ловкачи тут как тут. Голову свернули, золотые перья повыщипали, – уж не жар-птица, – лежит петух драный.

Жар-птицу съели.

Башибузуки[2] .

Пожаловали ночью в газету нашу Башибузуки, бумажкой тычут:

– По приказу его величества царя Фиты "Простую Газету" закрыть!

– Эх, – говорю, – вы бы пораньше, работа зря сгибла!

А главный ихний – лицо, что коровье вымя, – хрипит:

– Чего разговаривать. Фита распорядился, должны выполнить!

Мой товарищ не стерпел:

– Ну, а если мы на Фиту плюнем и газету выпустим?

Заскулилось, сморщилось Коровье вымя:

– Не допустим!

– Пушку поставите?

– Поставим!

Ну, тут делать нечего: на рогатину не пойдешь.

"Простая Газета" в субботу не вышла.

Катушо̀к. Налим[3].

Растяпилась корчага – ни рукой подвести, ни багром. Под корчагой налим.

Пала вода, свихнуло корчагу. Лежит налим, что на блюдечке, – на камушках.

Подсучились человеки налима ловить. И уж зажабрили, да спор между ними зашел: кому уху есть.

С берега кричат:

– Под зебры его, держи под зебры.

А какое там "под зебры" – вильнул прощалом – и нету, разве в руках склизко: корчаги нет и налима нет. Бежит вода по камушкам, да рак задом тулится.

Так-то свобода.

Катушо̀к. Свинья[4].

Ходит свинья по базару – тот шпынет, этот толкнет.

Около поповых ворот потолкуй сошелся:

– Я! – горланит какой-то лизаный. – Моя правда!

Цыган кнутом помахивает:

– Лопни глазы мои, я нашел.

Тут же старичок сладенький:

– Правда? Хи, хи! Правду эту я из-за моря привез.

Под ногами у людей котомочка истоптана – *правда* – не велика, а не свернешь.

– Гы, – думает свинья, – должно, о помоях!

Охрип кричавши цыган. Выдохся и старичок сладенький.

А котомки нет: свинья сожрала.

Сожрала свинья правду, на поповом дворе горой развалилась.

Эти прозаические миниатюры – сатирические сказочки-побаечки опубликованы:

[1] "Простая Газета", № 14, 24.11.1917, стр. 3.

[2] "Новая Простая Газета", № 1, 26.11.1917, стр. 4.

[3] "Простая Газета", № 17, 30.11.1917, стр. 3.

[4] "Простая Газета", № 23, 7.12.1917, стр. 3.

Атрибуция проф. Хорста Лампля. Редакторы горячо благодарят проф. Х.Лампля за предоставление им права опубликования этих интересных сказочек. Газета была почти сразу закрыта большевиками.– Р е д.

ПАНОПТИКУМ

"Открыт паноптикум печальный"
Ал. Блок

ТЕТРАДЬ ПРИМЕЧАНИЙ И МЫСЛЕЙ ОНУФРИЯ ЗУЕВА*

Новое доказательство для неверующих

Сего числа в сочинении "Некрасов по материалам Пушкинского Дома", издание Сабашниковых, на стр. 144-й обнаружил портрет певца народного горя Некрасова – с подписью: "Некрасов с фотографии 1879 года". И как бы в подтверждение сомневающимся – на стр. 307-й вновь упомянуто: "Портрет с фотографии 1879 года". По достоверным метрическим сведениям (сообщенным мне протоиереем о. Павлом Щеголевым), певец народного горя Некрасов скончался в 1877 году. Из чего явно, даже для неверующих на подобие Горького, что загробная жизнь доказана фотографически, т.е. научно.

Нотабене: сообщить куда следует (что бывший князь укрывается под чужой фамилией)

Открытие о том сделано мною совместно с Максимом Горьким. Вчера в сочинении Максима Горького "Детство" я прочел стихи:

И вечерней, и ранней порою
Много старцев, и вдов, и сирот
Под окошками ходит с сумою,
Христа ради на помощь зовет.

---

* Совместно с К.И. Чуковским. (Р е д.)

При чем Горький сообщает, что означенные стихи писаны (бывшим) князем Вяземским. Однако, те же стихи обнаружены мною в книге, называемой "Сочинения И.С. Никитина". Из чего заключаю, что под фамилией Никитина преступно укрылся бывший князь, дабы избежать народного гнева.

Кстати о лошадях

В научно-популярном журнале "Звезда" тоже Никитин сообщает (сочинение "Полет"), что некто Фирсов "про себя невидно, неслышно усмехнулся, этому он научился у лошадей". Эк их! Учителей они каких себе нынче выбирают. А впрочем, лошадь – животное весьма домашнее и в упряжи хорошо ходит, чему от нее обучиться можно с немалой пользой.

Воспоминание о дяденьке

В романе "Хромой Барин" А.Толстого сказано: "Скотница, сидя на скамейке под коровой, доила *парное* молоко" (стр. 132). В связи с каковым молоком мне вспомнился мой покойный дяденька. Тоже соблюдал в выражениях большую точность и, бывало, говаривал: "А ну-ка, принеси мне мокрой воды стаканчик".

Нечто для молодых хозяек

Сочинитель Б.Пильняк сообщает, что проездом на ихнем английском корабле он своеглазно видел, как повар "развешивал по утрам соленую баранину для бекена" (журнал "Красная Новь", № 6, 1923 года, стр. 37). Спрошенный мною протоиерей о. Павел Щеголев разъяснил, что "бекен" по-коломенски, или по-английски "bacon", означает свиное сало. Так что, несомненно, англичане нынче умудряются приготовлять свиное сало из простейшей баранины.

Открытие в науке геометрии

10-го сего апреля, при чтении вслух о. протоиерею того же сочинения Пильняка, дошел до места: "...корабль валится ко дну по эллипсическим кругам" (стр. 37), – и говорю: "Как же так, отец Павел? Круг – он круглый и есть, а какой же такой эллипсический круг? Это даже как-то невообразимо". На что получил ответ: "Дурак ты круглый. Открытия могут быть во всякой науке в том числе и в геометрии". На что в сердцах возразил: "А если нынче у вас круги эллипсические, то следовательно и дураки не круглые, а эллипсические". На что о. протоиерей промолчал.

Зверство империалистов

Тот же Пильняк сообщает, что у англичан "матросы с кубрика идут спать в трюм". Это уж даже настоящее зверство так называемых просвещенных европейцев: всякому известно, кубрик и есть помещение, где матросы спят, а в трюм грузят товары. А эти акулы-англичане на ночь загоняют свой несчастный пролетариат в трюм, а кубрик у них остается пустой. Спасибо вам, тов. Пильняк, от лица моряков!

Расхищение народных богатств

К таковым по справедливости считаю нужным отнести нашу великую русскую литературу. Но Антанта простирает и сюда свои цепкие лапы. Так, например, А.Толстой написал пьесу "Бунт машин", а ихний какой-то Чапек из нашей, русской, состряпал свою пьесу "Вур" – и даже спасибо не сказал. Необходимо стать грудью на защиту.

Размышление о прочих планетах

Говорят, что нынче до того додумались, чтоб и на прочие планеты летать. Полагаю, что ложный слух и никаких иных планет, кроме земли, в природе не имеется. Что доказано в сочинении А.Толстого: "Аэлита". Будто бы он попал на Марс,

а оказывается, тамошний житель, взлетев, затем "нырнул и пошел у самой *земли*" – "снизился и пробежал по *земле*" – "сел на *землю*". В предупреждение бессмысленных мечтаний считаю сочинение это весьма полезным.

Еще о полетах

В "Красной Газете" от 31-го сего марта, под заглавием "Выпуск аэропланов" прочел: "Гидросамолет плавно и медленно скользит по снежной поверхности. Раздаются крики ура и звуки Интернационала. Самолет, *не поднимаясь в воздух,* делает несколько кругов на своих полозьях по аэродрому и также медленно и благополучно возвращается обратно".

Что благополучно – не удивляюсь. Но почему ура – недоумеваю.

Еще для неверующих

Дочитав до конца ту же книгу "Некрасов по материалам Пушкинского Дома", всю ночь не спал. Этого даже и у меня в мыслях не было, что якобы умершие приходят просто так вот обедать к знакомым, как я к о. Павлу. А между тем! На странице 307-й упомянутой книги засвидетельствован печатный факт, что Некрасов в 1886 году, т.е. через 9 лет после своей земной смерти, присутствовал на одном обеде.

Доложил о том отцу П.Щеголеву; он мне только молча раскрывает книгу "Былое" № 20 – и там на странице 134-й читаю: "28 марта 1881 года он (Александр II, убитый 1-го марта!) записал в своем дневнике..." Действительно, что тут скажешь?

Нечто о размножении человека

А именно, в книге И.Н. Попова "Минувшее и пережитое" о некотором его современнике говорится: "Отца у него не было, а мать, кажется, служила в прислугах". Такой способ размножения с помощью одного женского пола до сих пор известен был лишь в священном писании. Полагаю, что книга весьма полезна для борьбы с религией.

Последняя новость

В журнале "Хочу все знать" сообщено к сведению, что Казбек и Эльбрус – действующие вулканы. А ведь сколько годов не действовали! Видимое дело – это от японского землетрясения. Погодя и до того доживем, что из Воробьевых гор вулкан забьет. Нелегкая наша жизнь!

Старец 119 годов от роду

Отходя ко сну вычислил, что известному Бальмонту не менее как 119 годов от роду. А именно, в историческом романе Мережковского про декабристов ("25 декабря") Голицын (бывший князь) произносит стихи Бальмонта:

Мир должен быть оправдан весь,
Чтоб можно было жить.

В рассуждении, что стало быть означенные стихи написаны до бунта декабристов и что Бальмонту было тогда, ну, скажем, годов не менее 20, получается 119-летний старец. А кто бы подумал!

Нотабене: еще сообщить куда следует

У известного Е.Замятина в испанской пьесе "Огни св. Доминика" (альманах "Литературная Мысль", книга 1) обнаружил, что будто бы какая-то испанская девица говорит: "Сеньор алгуасил, вам очень бы пошли капитанские эполеты". Специально справлялся во второй ступени: подтвердили, что в те времена никаких эполет и в заводе не было; из чего полагаю, что про эполеты – это он нарочно, в пику. Прискорбный факт отрицательной идеологии.

Переворот судьбы 16 мая

Сего числа от самой почты летел домой как бы на крыльях Морфея, под ударом мысли, что я причислен к действительным писателям: сверх всяких опасений, моя критика на-

печатана полностью в уважаемой редакции "Русского Современника", которой мною послано поздравительное письмо*. И сограждане, которые ставили на вид, что я слишком мнимый об себе человек, теперь реально могут увидеть, что там и я, и также М.Горький. Дорогой Алексей Максимович, дай вам Бог!

Ввиду изложенного решил подвергнуть себя коренному внешкольному образованию в смысле литературы, начиная именно с Пушкина, который есть наш великий поэт, и к тому же 125-летний юбилей. (Нотабене: Пушкин также был напечатан в "Современнике"!)

*Нечто о пользе Пушкина***

Полагаю, как бы судьба сунула в мои руки сочинение Л.Сосновского насчет пользы А.С. Пушкина ("Правда", № 172), после чего решил окончательно. В литературном значении это есть полнейшая поэзия. Так, например, вроде: "Кто, кроме Пушкина, подставит вам крылья и так вольно и легко направит полет ваших мыслей по любимым картинам природы? Никто!"

Прочитав эти строки, почувствовалось в них нечто как бы мое... Приветствую и присоединяюсь! Онуфрий Зуев.

Сведения из быта А.С. Пушкина

Неоднократно доходившие слухи о происшествиях А.С. Пушкина с лицами женского пола – составляют факт. А именно, приобретены мною сочинения А.С. Пушкина под редакцией В.Брюсова (Москва, Гос. Изд.), где в связи стихотворения "Залог любви" В.Брюсов приводит к сведению мысль Пушкина: "Я принужден сжигать письма той, кого

---

* Письмо О.Зуева не печатается, так как подобные поздравительные письма товарищей О.Зуева по оружию (напр., Г.Лелевича) уже появлялись в других изданиях. (Ред.)

** Настоящая заметка О.Зуева печатается в дискуссионном порядке. (Ред.)

люблю, вероятно, гр. Воронцовой?" Из чего следует, что их (женского пола) столько было, что Пушкин даже и сам не знал толком, от кого письмо и кого... Впрочем, не буду ставить точку над *и*, по случаю декрета об i.

Сведения из быта херувимов

Открытие из неизвестного до сих пор быта херувимов произведено также В.Брюсовым при помощи стихотворения А.С. Пушкина "Паж или пятнадцатый год". Под титлом какового стихотворения напечатано изречение по-французски: "C'est l'âge de Cherubin", или же – благодаря научности В.Брюсова – то же самое сообщается по-русски в виде: "Это – возраст херувима". Из чего, без всяких, ясно, что возраст херувима есть именно пятнадцать лет*.

Рассуждение о науке

Кто, например, сядет на трехногий стул, который может даже подкоситься с опасностью для жизни? Никто! Также, полагаю, и в рассуждении науки: она должна быть не менее как на четырех ногах, вполне непоколебимо. В смысле чего считаю примечания Брюсова примером науки. Так, хотя бы про Ломоносова и Державина объяснено кратко (стр. 7): "Русские поэты", что вполне научно. Или, например, А.С. Пушкин запутался и не знал, как начать стих: "Блажен кто..." или "Щастлив кто...", а уважаемый В.Брюсов знает, что надо так: "Блажен кто щастлив". И действительно, кто счастлив – ясно, блажен: ничего не возразишь, т.е. опять вполне научно.

---

* Остроумная догадка О.Зуева – ошибочна: во французском эпиграфе к этому стихотворению Пушкина имеется в виду пятнадцатилетний паж Керубино, влюбленный в "Севильскую графиню" – у Бомарше. Учитывал ли это В.Брюсов, ни О.Зуеву, ни редакции неизвестно. (Ред.)

О памяти женского пола

Т.е. что ихняя память короче, как говорят, комариного носа. Если и чему учены, то к сорока годам все как в трубу вылетит. В смысле чего и понимаю примечание В.Брюсова на стр. 170: "Дама лет сорока, но образованная"*.

Нотабене: на случай экспромтов

На торжественном 125-летнем рождении А.С. Пушкина я, как писатель то же самое, произнес экспромт в размере четырех стихов. После самообразования полагаю, что это не экспромт: как объяснено В.Брюсовым (на стр. 134-135 и 410), "сомнительные" стихи Пушкина 1817-1819 гг. разделяются на "четверостишия", "экспромты" и "эпиграммы", т.е. всякому ясно, что четверостишие и экспромт – настоящая разница.

Нечто о молодости

Также, кроме науки, получаю бодрость при чтении. Хотя, например, мне стукнуло 40, но читаю (на стр. 341) примечание В.Брюсова, что "Опасный сосед" был написан В.Л. Пушкиным в молодости". Если при помощи арифметики, то В.Л. Пушкин родился в 1770 году, а написал "Опасного соседа" в 1811 г., будучи т.е. 41 года, – стало быть это есть вполне молодость. Нам, русским, эти самые "омоложения" без надобности.

Еще о науке

Произошел научный разговор, будто это у Брюсова неверно сказано, что А.Ширинский-Шихматов – "плохой драматург", что он будто совсем драматических сочинений никог-

---

* Такое истолкование О.Зуевым действительно загадочного "но" Брюсова – разумеется, нельзя отнести к нашему времени, когда доступная для всех без исключения наука воспитывает женский ум одинаково с мужским. (Р е д.)

да и не писал. Возражаю в защиту: потому и не писал, что был плохой драматург, – не за свое дело не брался, и очень хорошо*.

Чудо природы

Будто у одной бабы недавно родился черт и на второй день заговорил – про это серьезно опровергалось в наших газетах. Однако, вот научный факт, про который подтверждено не кем-нибудь, а двумя г.г. профессорами.

Такие есть у Пушкина стихи под названием: "Ответ А.И. Готовцевой", написаны в 1828 году, по причине присланных Пушкину стихов этой самой Готовцевой. И здесь – удивление. Так как в словаре профессора Венгерова печатно указано, что А.И. Готовцева жила от 1826 по 1828 год, что подтверждено плюс в книге проф. Ю.Верховского "Поэты Пушкинской поры" (на стр. 330). Рассуждаю: если, будучи от роду фактическим младенцем двух лет, она уже писала стихи (и которые даже Пушкин одобрял), то вполне просто, что говорить она стала вроде того, якобы, черта на второй день от рождения.

Еще о черте

Если таковой у кого-либо родится, то как сразу же отличить, что это есть *он*? К тому вернейший способ сообщается в сочинении М.Гершензона о Пушкине ("Гольфстрем"), под видом как результат из стихотворения Пушкина "Ангел". А именно, суть между ангелом и демоном (или равно, чертом) состоит в том, что демон "летает, смотрит и говорит" (нотабене: говорит!), ангел же только "сияет поникшей главой"**.

---

* Неизвестно, на что намекает О.Зуев своей фразой: "не за свое дело не брался, и очень хорошо" – но в основном он неправ. А.Ширинский-Шихматов – довольно плодовитый стихотворец, автор нескольких поэм, но драм у него нет, и "драматургом" – ни плохим, ни хорошим – его нельзя назвать. (Р е д.)

** Для тех, чья стальная логика идет по рельсам уважаемого О.Зуева, сообщается, что с изложенной теорией Зуева редакция не согласна. (Р е д.)

Примечание в смысле пушкинского "Пророка"

Про этого "Пророка" сколько разного писали, а никому (кроме меня) и в голову не влетело, что там якобы "серафим", а на самом деле он – с рожками и с хвостиком, применив способ Гершензона: и летает (не зря же – шестикрылый), и смотрит, и говорит, и прочее.

Пушкин и наука физика

Читая Пушкина, иногда получается даже самая настоящая наука. А именно, Гершензон ("Гольфстрем", стр. 75), на основании Пушкина, сообщает к сведению, что "душевные процессы облекаются в одну из трех форм вещества – либо в газообразную, либо в жидкую, либо в твердую". Полагаю, что это справедливо заслуживает напечатать в следующем издании известной физики Краевича, как бы дополнение.

Нотабене: сообщить в уважаемую редакцию "На посту"

Сего числа получил из Москвы от верного человека, что известный Вячеслав Иванов произвел доклад в Академии Художественных Наук 9 июня сего года, под заглавием: "Пушкин и формальный метод". В каковом докладе объяснил в выражениях: что в стихах Пушкина "спой мне песню, как девица за водой по утру шла" – вода не простая, а якобы есть "живая вода", а девица – есть "царь-девица". Это есть несомненное монархическое самодержавие.

Привет профессору Ермакову

Ввиду приобретения трудов профессора Ермакова под именем "Этюды по психологии творчества Пушкина" размышлял, что это удивительно, что я, например, за 1000 верст здесь, а он в Москве, а как бы один и тот же Онуфрий Зуев –

в смысле различных открытий. Так например, открытие Ермакова, что "александрийский стих – есть стих Александра", т.е. Пушкина.

Рассуждая в том же смысле, полагаю, что город Александрия – есть город Александра, т.е. Пушкина, и здесь, вдобавок, египетское пророчество о рождении великого поэта земли русской.

Революция в Пушкине

Т.е. в заключение не открытие, а полнейшая революция! А именно, факт профессора Ермакова, что когда Пушкин сочинял "Домик в Коломне", то даже не знал, что он сам (т.е. Пушкин) – мужчина или женщина? – и жениться ли должен или выйти замуж?

В связи чего проект: может быть никакой "А.С. Пушкин" даже и не существовал, а была "А.С. Пушкина"? Вот тебе и юбилей!

Научный вздох

Ох, трудное это дело – самообразование, сидя как бы в норе за 1000 верст от центров столиц. Хотя бы сего числа – взял книгу Гроссмана "Семинарий по Достоевскому", напечатано Госиздатом. И на обложке, на 3-ей странице, читаю, какие еще книги там же изданы:

Бетховен – Опыт характеристики Стрельникова

Евреинов – Оригиналы о портретистах

Серов – Опыт характеристики Стрельникова.

Бетховен! Серов! – не кто-нибудь про этого Стрельникова пишет. А мы! Никто вроде даже и не слыхал про эту всемирную величину. Позор!

Нечто об огне

У соседа, Капитона Иваныча, взял для изучения его орган, под названием "Красная Газета" от 8 сентября сего года. И там новость такая, что прямо мозги врозь:

"Большой пожар произошел в д. 10 по каналу Грибоедова. В квартире, где начался пожар, вскрыты полы и потолки. Одна из квартир 2-го этажа *подмочена огнем"*.

Подмочена огнем... извиняюсь, не могу поверить! А и не верить – не смею: не какая-нибудь "Биржевка", а вечерняя "Красная Газета". Господи, помоги моему неверию!

Нечто о Пушкине

Это из органа тоже "Красной Газеты" от 17 сентября сего года, статья под заглавием "Забытый памятник Пушкина". И неизвестный автор сообщает новость, что в саду лицея, который на *Каменноостровском, – "во время перерывов от занятий гулял Пушкин со своими товарищами"*. В Брокгаузе имеется, что будто в Петербург этот лицей был переведен из Царского Села лет так через десять после кончины Пушкина, однако, полагаю, надо иметь в виду, что Брокгауз есть издание прогнившего старого мира.

По случаю дипломатии

Даже в пот вдарило, потому что это в московских "Известиях" и всемирная величина Стеклов. Статья под именем: "Симптом начала или конца" (№ от 18 ноября сего года) – про ситуацию акул в Америке. И в статье читаю: "Все это только говорит в пользу того, что Советская дипломатия должна предусмотреть новый поход и быть подкована *на все четыре ноги* по-летнему и на шипы".

Ну, будь я дипломатия, – я бы про себя этаких слов даром не спустил!

Еще о науке

Книга "Электрификация", Перельман, П.Я., инженер. Госиздат. Москва, 1923. И в предисловии, где перечисляются разные вообще науки, упомянуты "Физика и *косметическая физика* (включая геофизику)". Если в смысле косметики, так неужели они там до того дошли, что даже морды согласно науке раскрашивают?

Нотабене: подписаться на ”Жизнь искусства”

Потому что в этом органе пишут, действительно, научно, хотя в смысле понятия трудно. Так например, изречение: ”Глубоко-социальный базис, подведенный под корень художественного оформления талантливого романиста” (заметка ”В Секции Драматургов Л.А.П.П.”, № 30). Многие выражают, что я пишу хорошо, но сознаюсь скромно: куда мне – не написать так.

Нечто по поводу Кавказа

Это также из органа ”Жизнь Искусства”. В № 30 напечатано к сведению, что кинематографические постановки И.Перестиани ”неожиданно вскрывают *специально-кинематографическую ценность грузинского народа* и его страны”. Действительно, всякий народ хоть чем-нибудь замечателен.

Успех в промышленности

В журнале ”Звезда” № 3, в стихотворении С.Родова, под названием ”Коммунэра о Предгубчека”, прочтено мною нижеследующее:

Из Туркестана привозят хлопок –
Грязный и сбитый ватный комок,
Чтоб после под зубьями сотен машин
Текло *полотно* к аршину аршин...

Какие-нибудь там англичане старого мира до сих пор полотно изо льна делают, а уважаемый товарищ Родов производит полотно из простейшего хлопка, что не в сравнение дешевле. Этого русского самородка необходимо записать на красную доску.

Еще изобретение

Таковое, полагаю, сделано писателем В.Лидиным. В сборнике ”К новым берегам” содержится рассказ Лидина, где упо-

мянуто, что *"были посланы две радио-антенны"*. Когда по воздуху слова посылают – это дело плевое, потому что в слове – сколько в нем весу? А вот ежели дошли, что посылают уже не слова, а тяжелые подобные предметы вроде антенн, – вот это я понимаю, это есть также полная победа нашей техники.

Размышление о конской сбруе

Означенное размышление произошло по поводу рассказа Всев. Иванова под названием "Как создаются курганы", где напечатано: "Мой приятель заговорил о скифах, здесь обитавших, о тяжелых бронзовых стременах и *удилах их седел"*. Конечно, Всев. Иванов тут ни при чем, потому как это не он сам, а его приятель заговорил об "удилах седел". Однако из этого получается, какие нынче пошли приятели: только заглядись – свинью подложат.

Кстати о Всеволоде Иванове

Про него пишут, будто бы у него вроде пристрастия к разным таким выражениям для некурящих. А по мне – Всев. Иванов, как он все-таки мужчина, это ничего, а вот если женщина, да еще заграничная, этакие картинки изображает – это уж даже охально. Например, Клара Фибих, роман "Совиное гнездо", перевод Острогорской (изд. "Петроград"). И в этом романе на стр. 34 читаю: "Стройная, с *выбившимися из-под передника волосами,* она возбудила в одном из всадников желание..."

Не знаю, как по-немецки, а по нашему передник есть фартук, и в заключение выходит нехорошо.

Размышление историческое

Взял у Капитона орган московских "Известий" от 31 мая сего года. И там статья "Подземный кремник. Историческая справка И.Стелецкого", где содержится насчет старинных подземных ходов в Москве и что будто "в этих тайниках в годину бед укрывалась *старонэпмановская Москва* и ревниво сте-

регла там свои сокровища". Из чего заключаю, что все на свете коловратно, и например этот самый НЭП был еще во время Грозного.

Привет безбожнику

Действительно, необходимо истребить религиозный опиум. И спасибо тов. Исакову из "Жизни Искусства" за его борьбу. А именно, в № 32 уважаемого журнала, в своей статье он употребляет: "Гораций, ты сердишься, следовательно, ты неправ". Что необходимо приветствовать, принимая, что в прежнем изречении "Юпитер, ты сердишься..." – есть название бога, хотя бы и не настоящего.

Научное мировоззрение

А именно, в романе писателя А.Грина "Блистающий мир" (стр. 42) прочитал: "Шутки, наблюдения, остроты, гимны – то легкое, лишь спокойному сердцу внятное давление мужского пара..." Из чего полагаю, что у этого писателя действительно научное мировоззрение, что человек есть вроде паровая машина. Однако, обратный вопрос в науке: какой действует пар в машине – мужской или женский?

Последняя новость

И опять Капитошка! Такое подсунул, что ум за разум заходит. И откуда, черт рыжий, выкапывает? Принес нынче "Литературную Неделю" № 3 (28) 1923 года, издание петроградской "Правды". На последней странице, в рамочке – под заглавием "Календарь Рабочего". И напечатано:

> "19 февраля поистине несчастный день для буржуазии. В этот день в 1473 году родился великий ученый положительной науки Коперник, который *опрокинул туманную надстройку лженаучных буржуазных теорий о вращении земли"*.

Прочитал я, и Капитошка говорит: "Понял?" А я боюсь

понять, — "что, говорю, понял?" — А то, говорит, что стало быть насчет вращения земли — это есть гидра, и нынче вращение это отменяется".

Батюшки, неужели не врет?

КИНОСЦЕНАРИИ

СТЕНЬКА РАЗИН

Темный экран. Слышно карканье ворон. Открывается: поле, осенние сумерки, силуэт виселицы. Летает воронье. И силуэты двух людей: один – поменьше, другой кажется огромным. Он кричит: "Прочь!" – птица поднимается с земли и улетает. Он нагибается к лежащему на земле трупу, переворачивает его, смотрит – и вслух: "Нет, и это не он!" Его спутник – он в одежде монаха – осматривает другой труп, спрашивает: "Левое ухо у брата твоего рублено?" – "Левое..." – "Не он. Пойдем, сторожей спросим..."

Костер. Трое стрельцов, с ними Подъячий в накинутой на плечи шубе. Подходят Монах и с ним высокий, широкоплечий человек в крестьянском зипуне, с черной, как смоль, кудрявой бородой, с серьгой в ухе. Монах спрашивает: не было ли среди казненных человека без левого уха. Стрелец отвечает, что такого не было: наверное, он еще в Пыточной Башне, там еще идет работа... Подъячий прибавляет: "Там их научат, как бунтовать народ – вот таких дураков-мужиков, как этот..." Человек в тулупе рванулся к нему, Монах его удержал, тащит – они уже уходят, как вдруг слышится, непонятно откуда, слабый женский голос: "Пи-ить!" Что это такое? Кто это? Стрельцы хохочут, один из них показывает куда-то вниз, себе под ноги. И тогда видно: в земле – женщина зарыта по шею, снаружи только голова, губы шевелятся; и снова слышно "пить"... Человек в зипуне бросается к ней и прикладывает к ее губам флягу. Подъячий пинком выбивает у него флягу из рук. Человек в зипуне дернул его за ногу – и Подъячий упал, но уже подскочили стрельцы с бердышами. Человек в зипуне схватил тщедушного Подъячего за ноги, размахивает им как кистенем, ударяет первого подвернувшегося стрельца, тот па-

дает, двое других, кинув бердыши, убегают. Человек в зипуне – как мешок бросает Подъячего и бердышом начинает торопливо откапывать женщину. Спрашивает ее: "За что они тебя?" Женщина: "В колдовстве винят". Монах в страхе отбегает, уговаривает спутника уйти. Но тот уже кончил, он накидывает на женщину шубу Подъячего – она зарыта была голой. Женщина ведет его к себе. Монах идет за ними издали – подойти боится...

Сводчатая комната в Пыточной Башне. За столом – боярин: Судья. Рядом с ним Писец. Перед столом стоит связанный высокий, сильный казак – левого уха у него нет; сзади его наготове – Палач. Судья – казаку: "Молчишь? Ну ладно..." Палач, по знаку Судьи, ведет казака к жаровне с угольями – сейчас приступит к работе... Но в башню входит молодой, на польский манер одетый Князь-Воевода, а за ним – Перс-старик и Толмач. Персу нужно купить рабов для Хана – Воевода предлагает ему выбрать любых из числа сидящих в башне. Перед ним открывают дверь камеры, набитой людьми в крестьянской одежде, в казацких кафтанах. Перс смотрит их зубы, ощупывает их, как лошадей. Вот одного Палач уже ведет к жаровне, чтоб заковать его. Казак без уха, привязанный к столбу возле жаровни, ждет...

В глиняной мазанке возле жаровни с угольями сидит юноша. Открывается дверь, входит женщина в шубе в сопровождении своего спасителя. Юноша кидается к ней, радостно мычит что-то: это – ее немой брат. Женщина приказывает ему уйти и потом спрашивает пришедшего с ней: "Как же звать тебя? Чтобы знать мне, кого дарить, кого благодарить буду?" Молчание... "Из беглых крепостных? Мне говори – не бойся!" Ответ: "А слыхала ты – объявился на Волге казак Стенька Разин – поднимает мужиков на бояр?" Женщина: "Ты, значит, из его людей?" – "Нет." – "Так кто ж ты?" – "Стенька Разин..." Он осматривает бедную мазанку: ничего, кроме жаровни, кувшина с водой, кошмы с подушками. Усмехается: "А дарить тебе меня, похоже, нечем. Разве что..." – он кладет ей руку на голое плечо – шуба у ней сползла с плеча, распахнулась. Женщина отстраняет его и дарит ему какие-то очень странные дары: взяла горящий уголек из жаровни, через уголек налила в Стенькину флягу воды. Объясняет: "Этим угольком присушишь вещь, какую хочешь – и она будет у тебя. А этой воды выпьешь и запоешь – все, кто услышат, будут

твои..." Зажженный красотой женщины, Разин не хочет от нее так уйти, поднял ее, положил на кошму. Она предупреждает, что тогда дары ее потеряют силу: "Твоя судьба: или все – или одна..." Разин стоит, распахнув кафтан – сейчас сбросит его...

К мазанке снаружи подбегают Монах и казак в разорванном кафтане – Васька Ус (с одним усом – другой давно вырван). Они тихо кличут Разина.

Внутри: Разин услышал, встрепенулся. Женщина вся тянется к нему, но говорит: "Слышишь? Зовут тебя люди... Иди!" Зов повторяется – громче. Разин обнял женщину, поцеловал крепко, шагнул к порогу. Остановился: "Прощай, Катерина... или встретимся еще?" Женщина: "Встретимся... когда час придет..." Разин выходит. Женщина кинулась за ним следом к двери... Вернулась, легла ничком на кошму...

Монах и Васька Ус сообщают Разину, что товарищей их схватили на улице и потащили в Пыточную Башню, там же и брат Разина – Иван, а самого Разина всюду ищут, по всей Астрахани: надо бежать, пока не поздно. Разин отказывается покинуть в застенке товарищей и брата: надо их выручить. Монах: "Куда ж нам их выручать? Там – стрельцы, пушки, а нас осталось всего трое". Разин: "А вот солнце взойдет – тогда посчитаем. Утро вечера мудренее..."

Утро. Зеркальная, утренняя река. Чайки летают над водой. Слышен мерный утренний благовест.

Стена, в стене – маленькое зарешеченное окошко, под ним – куст. На кусте – проснулись, зачирикали воробьи.

Внутри Башни, в камере – узники в мужицких сермягах, в казачьей одежде – тянутся к окошку, вслушиваются в щебетанье воробьев. Молодой казак схватился за решетку окна, дернул: нет, крепка...

Мазанка Катерины – внутри. Она посылает Немого: "Иди и будь с ним. Береги его от других – и от него самого..." Тот кивнул: "Понимаю" – уходит.

Перед Пыточной Башней – пушки, стрельцы. В сторонке, на траве – группа мужиков и баб, с узелками, с хлебом в руках, сбились, как стадо. К ним подходит (по-прежнему – в крестьянском зипуне) Разин: "Чего тут сидите?" Мужик: "Колодникам нашим еду принесли, ждем..." Разин: "Эх вы, овцы! Ждете... С топорами сюда вам придти бы..." От него в страхе шарахаются. Он горько машет рукой: "Эх!" – идет дальше...

Через дорогу – "царев кабак", на площади перед ним – толпа: горожане и стрельцы, торговцы – русские, татары, персы, Коробейник с товаром. На винной бочке – Скоморох, припевая, бренчит на домре, внизу – его товарищ с медведем на цепи. Двинув плечом так, что в толпе – сразу переулок, Стенька подходит к бочке. Сгреб за шиворот Скомороха, ссадил его наземь, вскочил сам на бочку, кричит зычно: "Довольно скоморошить – вместо Скомороха я вам спою!" Вынул флягу с колдовской водой, хлебнул, запел песню о колодниках. Ропот в толпе, поддерживающей обиженного Скомороха, мгновенно затихает, все слушают зачарованно, у Скомороха текут слезы, другие хватаются за ножи. Посланный от Пыточной Башни отряд стрельцов подошел, остановился – стрельцы заслушались, бердыши валятся из рук...

Внутри Пыточной Башни – смятение: Воеводе докладывают, что "стрельцы стоят, как заколдованные"... Воевода приказывает наводить пушки: пушку не заколдуют...

Разин кончил петь. Толпа кричит: "Веди нас! Веди!" – хватают оружие у стрельцов, колья, камни. Разин ведет толпу, рядом с ним – впереди других – Скоморох, Коробейник и вынырнувший откуда-то Немой...

Внутри Башни – уже слышен грозный рев толпы. Воевода приказывает Палачу и его помощникам – скорей прикончить колодников. Но казаки в камере услышали приказ, подперли плечами дверь в камеру, не пускают. Палач начинает рубить дверь топором...

У крыльца Пыточной Башни – Разин, без шапки; разорвав на себе зипун, обнажил грудь, кричит пушкарям: "Вот – я! Что ж стали? Стреляйте!" Пушкари пятятся от пушек, ныряют в толпу. Толпа начинает громить окованную железом входную дверь.

Внутри Башни: поднята крышка узенького люка в полу, туда быстро спускается Воевода, за ним – остальные, последним лезет Судья. Но боярин этот слишком грузен и толст: он застрял в люке... А входная дверь уже разбита – с криком вваливается часть толпы... Мгновенно сбиты замки с дверей – колодники освобождены, жены, братья, отцы обнимают их. Боярина, наконец, с трудом вытащили из люка, поставили перед Разиным.

Волнующаяся толпа перед Башней. Слышен набат.

Мазанка. Женщина открыла окно, тревожно вслушивается в гуденье набата.

Фасад какого-то Приказа, из окон бросают вниз документы – в костер. Монах подхватил одну бумагу: "Царский указ!" – положил сверху на огонь. Видно, как свертывается, корчится на огне подпись: "Царь всея Руси..." Набат...

Отряд стрельцов – в военном строю. Стрелецкий Голова, вынув саблю, командует: "Вперед!" Но едва он повернулся – стрельцы схватили его, вяжут, кричат: "К атаману его тащи! К Разину!" Набат слышен где-то совсем близко.

В Башне перед Разиным – связанный Боярин (Судья). Разин – ему: "А брата моего – куда ж дел? Тут его нету". Боярин отвечает, что вместе с прочими Воевода продал его в Персию, Хану. Разин, стиснув зубы, уж поднял над Боярином свой кистень, но сдержался. Спрашивает его: "А Воевода где?" Боярин показывает на открытый люк: отсюда ход наружу, за городскую стену. Разин: "Эх, горе – тебе сюда никак не пролезть! Как же быть, а? (Освобожденным колодникам): Возьмите-ка его да с городской стены – вниз: пусть летит – своих догоняет..." Колодники, торжествуя, тащат Боярина...

Монах и группа людей возле костра. Подбегает Васька Ус с несколькими стрельцами; из головы Уса струится кровь, в руках он держит связку из трех огромных ключей. Его встречают ликующим криком. Из кучи наваленных на земле вещей Монах берет большое серебряное блюдо, на него кладут ключи, дают Усу. На блюдо, на ключи – капает кровь...

Река. Покачиваясь, медленно плывут обгорелые бревна, бочки, боярские шапки, раскрытый сундук с боярским добром. Слышны колокола, но теперь это уже не набат, а веселый перезвон.

Мазанка. Женщина у окна услышала перезвон, закрыла окно. Высыпала уголья из жаровни, вылила воду из кувшина, бросила его на пол – кувшин разбился на куски. Уходит...

На площади перед кабаком – опрокинутая винная бочка. Она застлана яркими шелками, коврами, и на этом "троне" – сидит Разин, в казацком кафтане, с атаманским бунчуком в руке. На некотором расстоянии от "трона" – кольцо толпы. Звон колоколов, крик толпы. Разин нагибается к стоящему рядом с ним Немому: "Поди, скажи сестре, чтоб к ночи ждала: приду к ней". Немой уходит. Колокола, крики – все вокруг затихает: в толпе образуется живая улица, по ней идет Ус, неся на блюде ключи, за ним – Монах, несколько стрель-

цов, Киргиз, Черкес и молодой Перс. Ус и стрельцы подносят Разину ключи от Астрахани. Разин вытирает рукавом своего кафтана кровь на лице Уса, целует его, сажает рядом с собой: "Будешь моим есаулом..." Монах подводит послов от киргизов, черкесов, от мордвы: они просят Разина принять к себе их отряды. Посланец от персов просит у Разина защиты от Хана. Прием послов прерывается возвращением Немого: он подает Разину половину разбитого кувшина — это все, что осталось от Катерины... Разин понурился на секунду, задумался — затем, встряхнувшись, кричит толпе: "А что, соколы, есть еще у нас крылья?" Голоса: "Есть! Есть!" Разин: "Так поднимайте на стругах паруса: полетим вниз по Волге — к Хану в гости, в Персии погуляем!" Взрыв криков в толпе, снова — звон колоколов...

Волга. Солнце заходит. Летит стая птиц. Откуда-то издали слышна песня: "Вниз по матушке по Волге..." Птицы летят — виден берег вдали, впереди...

Терраса в ханском дворце. Дочь Хана — Зейнаб играет со своим соколом, отец ею любуется. Сзади почтительно ждет старик-перс, Ага, покупавший рабов в Астрахани. Терраса — над морем: видно опускающееся в море солнце. На террасе бьет замысловатый фонтан из клювов птиц, все время плывущих по кругу. Выбрав момент, старик Ага спрашивает Хана, какие дары он прикажет приготовить для отправки московскому царю. Хан перечисляет...

Струг Разина причаливает к берегу. На берегу — народ, пышно одетые ханские придворные низко кланяются. Разин и его люди ничего не понимают: почему их так встречают? Перс Мамет — тот, что в Астрахани жаловался Разину на Хана, — предупреждает его: "Ловушка!" Затем спрашивает придворных: оказывается, они ждут послов от московского царя и приняли Разина с подручными за ожидаемых послов. Разин решает использовать это недоразумение, чтобы произвести разведку, может быть даже — освободить брата и других.

На дворцовой террасе Зейнаб продолжает свои забавы с соколом: она сажает его на движущихся в фонтане птиц — сокол важно путешествует по кругу. Вдруг фонтан останавливается. Хан стучит палкой в пол террасы.

Подвал под террасой. Огромное горизонтальное колесо. Купленные в Астрахани рабы — в том числе брат Разина —

прикованы к колесу, стоят. Услышали стук сверху, снова пошли – наверху снова бьет фонтан.

С соответствующей церемонией на террасу вводят "царских послов": это – Разин, Скоморох, Немой, Васька Ус и перс Мамет – в качестве толмача. Играет персидская музыка. Подается угощение, вино. "Послы" ведут себя как-то не по-посольски. Мамет говорит дерзко, Скоморох начинает наигрывать на домре и приплясывать, Немой мычит и тянет Разина – он чует опасность. Хан и придворные в недоумении; Зейнаб довольна: какие забавные люди! В особенности этот одноусый человек: она не спускает глаз с Васьки Уса, наконец, не выдержав, подходит, вскакивает ему на колени и тянет его за ус... Разин заинтересован, в чем секрет движущегося фонтана – его ведут вниз, в подвал.

В подвале – брат Разина и другие тотчас же узнают его, остановились – и как вкопанный остановился Разин. Но это – только мгновение: Разин так взглянул на брата, что тот понял и снова двинулся, за ним – другие, колесо завертелось...

Вернувшись на террасу, Разин просит Хана продать ему этих рабов. Начинается торг, Хан быстро уступает "послу" – сейчас сделка благополучно закончится... Вдруг Али вбегает в полной растерянности, что-то шепотом докладывает Хану... "Послы?" – изумленно говорит Хан. "Да... Они настаивают, они не хотят уйти..." – отвечает Али. Хан, в недоумении глядя на своих гостей, приказывает: "Пусть войдут!" Входят два боярина со свитой – настоящие московские послы. Самозванство первых "послов" обнаружено, Хан приказывает схватить их. На них бросаются солдаты Хана. Разин вынул саблю: остается одно – подороже продать жизнь...

В подвале услышали топот над головой, остановились...

На террасе – фонтан замер. Немой сталкивает Разина с края нависшей над морем террасы – в воду, прыгает туда сам, за ними – Васька Ус. В руках ханских солдат остались только Скоморох и Мамет – Скоморох, как будто, совершенно спокоен. За Разиным посылается погоня. Бояре-послы объясняют Хану, что погоня бесцельна: когда они шли сюда, люди Разина уже высаживались на берег, лодки в их руках, эти разбойники могут ворваться и сюда, в город. Хан приказывает немедленно закрыть городские ворота и никому не открывать без его личного приказа, затем начинает допра-

шивать Скомороха. Скоморох объясняет, что он не убежал вместе с Разиным и остался здесь для того, чтобы отомстить Разину. За что? А за то, что Разин поет лучше его, за то, что Разин осрамил его в Астрахани перед всем народом, Мамет это видел... Мамет кричит Скомороху: "Изменник! Собака!" Скоморох просит Хана отпустить его к Разину – тогда он устроит так, что нынче же ночью Разин будет в руках Хана. Хан требует доказательств, что Скоморох не обманет. Скоморох задумался...

Фонтан на террасе остановился, замер...

Разин и Васька Ус – уже высаживаются на берег, их встречают радостно Монах и другие...

Скоморох выдает Хану, что среди купленных им рабов – брат Разина. Мамет, вырвавшись из рук солдат, подскакивает к Скомороху и плюет ему в лицо. Хан отпускает Скомороха – его уводят. Фонтан снова начинает бить, птицы быстро движутся по кругу...

Ночь. В городе – тревожно. Верхушка городской стены, освещенная луной: пушкари чистят пушку, солдаты кипятят в котле смолу – лить вниз, когда начнется штурм. Во дворце, в спальне Зейнаб, мамка уговаривает ее лечь спать, девушка не хочет, ей страшно, она спрашивает, где отец... Ее сокол мечется в клетке, она открывает клетку и вынимает его, ласкает...

Городские ворота приоткрываются и пропускают Скомороха. Его уже ждут у ворот сам Хан и с ним Али. Скоморох докладывает Хану о своем уговоре с Разиным: сверху, со стены, должна быть спущена веревка – и Скоморох в корзине поднимет Разина; у Разина среди ханских солдат много людей вроде Мамета, – и только Разин появится среди них – они сейчас же начнут бунт. Хан злорадно улыбается: "Пусть появится – мы его теперь встретим..." Отдавши на ухо какой-то приказ Али и взяв с собой несколько надежных людей, Хан идет со Скоморохом вверх на стену...

Зейнаб пробует посадить сокола в клетку, но он не идет, вырывается...

На пустой террасе медленно движутся, останавливаются, снова движутся птицы в фонтане. Появляется Али, нагибается над каналом, подающим воду в басейн фонтана, осматривает какой-то затвор...

На городской стене, возле пушки, спрятавшись за ка-

менным зубцом, Хан с нетерпением смотрит вниз, приставив пистолет к груди Скомороха. На широкий обод пушечного колеса, как на лебедку, намотана веревка – Скоморох вертит колесо, подымая что-то снизу, из-за стены; один из людей Хана помогает ему. И вот, наконец, показывается внизу корзина...

Зейнаб удалось, наконец, посадить птицу в клетку – она захлопывает дверцу...

Корзина – уже чуть ниже уровня городской стены. Спрятавшиеся за зубцом люди Хана – наготове: сейчас кинутся и схватят Разина. Хан, по-прежнему держа пистолет нацеленным на Скомороха, наклоняется... Быстрое движение Скомороха – он сталкивает Хана в корзину, Хан, падая, стреляет – очевидно, мимо, куда-то вверх. На секунду ошалевшие люди Хана кидаются на Скомороха...

На террасе дворца – Али услышал выстрел, быстро дергает вверх затвор и уходит.

На стене – Скоморох под ударами людей Хана падает возле пушки. Колесо пушки вертится, унося корзину и в ней Хана вниз.

На террасе – птицы фонтана рванулись вперед, остановились, с бешеной скоростью помчались по кругу в противоположную сторону – опять стали...

Снаружи, во рву под городской стеной, несколько человек с фонарями – среди них Разин – вытаскивают Хана из корзины и ведут его, угрожая ему пистолетом...

На городской стене – тревога, пылают смоляные бочки, силуэты людей с факелами, с оружием. Скоморох лежит ничком. По узкой, темной улице бегут солдаты. Во дворце – полураздетая Зейнаб вскакивает с постели, прислушивается...

На террасе – из стороны в сторону мечутся птицы фонтана.

В подвале под террасой: из отверстия сверху широкой струей льет вода, люди, прикованные к колесу, мечутся – они уже по пояс в воде...

Городские ворота, перед ними – встревоженная стража. Снаружи – стук и голос Хана, приказывающий открыть ворота. Испуганный начальник стражи, не доверяя слуху, заглядывает в маленькое окошечко: перед ним – искаженное бессильным гневом лицо Хана. Осторожно приоткрывает ворота – и сейчас же, под ударами снаружи, они широко распа-

хиваются, чьи-то руки вталкивают связанного Хана, за ним появляется с пистолетом Разин. Крикнул: "Сарынь!" – и человеческая волна хлынула снаружи в ворота...

В подвале под террасой – вода затопляет казаков, уже видны одни головы...

На верху стены, возле пушки, освещенный пылающей бочкой – Скоморох. Он, очевидно, очнулся, подползает к краю стены, смотрит вниз, слышит торжествующие крики казаков, на лице у него – удовлетворенная улыбка. Затем – голова свесилась вниз со стены, руки тоже – повисли неподвижно...

В спальне Зейнаб – ясно слышны крики, топот, выстрелы: это уж где-то здесь, во дворце, рядом. Испуганные Зейнаб и Мамка... Врываются трое казаков: один схватил Зейнаб, другой – Мамку, третий с любопытством вертит в руках клетку с соколом, открыл – птица вылетела, бьется в окно. Зейнаб бьется в руках у казака, кричит. Вбегает Васька Ус – Зейнаб узнала знакомого ей одноусого человека, дрожа кинулась, прижалась к нему. Он, обняв, ведет ее в соседний покой дворца.

Это – богато украшенный зал. В окнах мигает зарево близкого пожара. Толпа разинцев и сам Разин. Перед ним – мокрый Немой, беспомощно пытающийся объяснить что-то. И такой же мокрый с ног до головы Монах, оттолкнув Немого, говорит Разину: "Опоздал ты..." – и объясняет, что подвал, где был брат Разина и другие, залит водой, все там погибли... Разин стоит молча – грозный, темный, как туча, смотрит на Хана. У того ноги подгибаются, он опускается на пол. Зейнаб поняла, что отцу грозит опасность, она плачет, кричит что-то Разину, вырвалась из рук Уса, кинулась к Разину и зубами вцепилась в его руку, уже взявшуюся за рукоять сабли. Разин стряхнул ее, как котенка, посмотрел на кровь, выступившую на руке, пристально посмотрел на Зейнаб – говорит: "Отвести ее на мой струг!" Васька Ус отвечает: "Да это уж я ее отведу..." Хана Разин приказывает запереть в тот же подвал под террасой и снова залить подвал водою. Крики разинцев: "Так! Так!"

Вдруг все затихают, слышны только тихие всхлипывания Зейнаб – затихла и она: несколько разинцев вносят в зал тело Скомороха, кладут перед Разиным на ковер. Разин стоит над ним, сняв шапку, потом опускается на колени: "Спа-

сибо тебе – положил голову за товарищей. Прощай, веселый человек!" – целует его и идет к двери, за ним остальные...

Яркий день. Волга. Летит стая птиц...

Струг Разина под парусами плывет по реке. Разинцы – часть вповалку спит на палубе, часть занята веселой игрой: здоровенный казак сидит на пушке, напружив живот, а другие по очереди подходят и лупят его по животу поленом... Гогочут... Разин вышел из своей рубки, смотрит хмуро. Сверху, с мачты, дозорный кричит: "Судно идет!" Взрыв хохота играющих заглушает дозорного – его услышал один Разин. Он быстро идет по палубе в корму – там другая рубка, окно открыто, слышен смех женщины. Разин, насупившись, остановился, заглянул в окно. Немой мычит, тянет его от окна – Разин оттолкнул его...

Внутри рубки: на полу, на ковре – сидит Зейнаб, перед ней на корточках Васька Ус, они играют "в ладошки", Зейнаб хохочет, дергает Ваську за ус, лицо у Васьки блаженно сияет... Разин входит в рубку. Зейнаб вскочила, забилась в угол, смотрит на Разина, как испуганный зверек. Разин – Ваське: "В ладошки играешь? Есау-ул!" Васька молчит. Разин приказывает ему пойти и приготовить людей: встречное судно идет. Васька нехотя уходит, на пороге остановился, хочет что-то сказать, но сжался под взглядом Разина, вышел. Разин медленно подходит к Зейнаб...

Васька Ус на палубе сердито кричит на играющих – те прекращают игру. Будит спящих. С мачты – снова крик: "Судно иде-ет!"

С верхушки мачты – вдали на реке видно судно.

В рубке – Разин подошел к Зейнаб, опустился около нее, пробует, как Васька, играть с ней в ладошки, но она прячет свои руки под платье. Он вытаскивает из кармана ожерелья, браслеты, кладет ей на колени. Она берет подарки, смотрит на них – и сбрасывает их на пол, потом, топая ногами, кричит на Разина: "Уходи! Уходи!" Он растерянно, робко пятится к двери – сейчас уйдет...

Берег Волги. Бурлаки в лямках, с песней, тянут вверх по реке тяжело груженую купеческую баржу...

Разин на пороге рубки остановился: до него долетел чуть слышный обрывок бурлацкой песни, он что-то вспомнил. Вынул из кармана флягу, посмотрел: там – только последний

глоток воды на дне... Все равно: выпил, запел тоскливую бурлацкую песню. Зейнаб затихла, широко открыла глаза, слушает. Разин, вдруг оборвав, – начинает другую, горячую любовную песню. И видно, как понемногу загорается Зейнаб – она встала, медленно приближается к певцу...

Васька Ус и несколько разинцев, занятых приготовлением к встрече с судном и к возможному бою – слышат негромкое пение из рубки. Васька остановился, криво усмехаясь, говорит: "Сейчас – дело, а он там персидке песни поет!" Казаки – добродушно: "Ничего-о! Успеется! Еще судно далеко!" Васька Ус сердито командует: "Спускай челн!" Спускают со струга лодку.

В рубке Разин перестал петь. Зейнаб – около него, она просит: "Еще! Еще!" Разин стал и совсем тихо поет колыбельную, осторожно привлекая к себе Зейнаб. Положил ее к себе на колени, тихо покачивает ее, она закрыла глаза...

На воде – уже спущен, покачивается челн...

Васька Ус одним рывком открывает дверь в рубку. "Ш-ш-ш!" – останавливает его Разин – на лице у Разина невиданная, нежная улыбка... "Челн спущен!" – угрюмо говорит Васька. Разин осторожно, как стеклянную, поднимает Зейнаб, чтоб положить на подушки, брошенные на ковре. Но Зейнаб не спит, она открыла глаза, обхватила шею Разина, не отпускает, просит его: "Еще пой! Еще!" Разин бережно кладет ее на ковер: "Подожди, к ночи вернусь – хоть до утра буду тебе петь..." Васька глухо говорит Разину: "Ты персидку не тронь, оставь, она моя!" – "А твоя – так бери, попробуй!" – усмехается Разин. Васька бросается к девушке, зовет ее: "Зейнаб, Зейнаб... это же я, я!" Но она как будто и не видит его, она тянется к Разину: "Не уходи..." Васька Ус скрипнул зубами, справился с собой, подходит к Разину: "Что ж, атаман, видно – твой верх!"

Оба выходят на палубу. Разин глотнул воздух полной грудью: "Эх, Васька! Хороша Волга-мать!" Васька молчит угрюмо. Оба спрыгивают в челн, где уже сидит несколько разинцев, и быстро плывут к берегу, к кустам...

Река, купеческая баржа. На палубе накрыт стол. Тощий старикашка с козлиной бородой, в кухарском фартуке завертывает пирожное тесто с начинкой: "Вот как пирог надо стряпать!" Протягивает руки, слуги вытирают ему руки полотенцем, он покрикивает на них, потом – за борт, громко, бурлакам: "Тяни, тяни, что стали?"

Берег, бурлаки – стоят. Из кустов выходит Разин: "А ну, дайте я потяну!" Отстранив бурлаков, взялся за канат, налег – баржа быстро пошла к берегу, а уж из кустов выскочили Васька Ус и другие разинцы. Купец увидал с баржи, кричит слугам: "Караул! Пали в них! Пали!" Разин понатужился, резко дернул канат – Купец и кто-то из его людей рядом с ним падают, среди разинцев – хохот. Один из слуг Купца успел выстрелить, Разин шатнулся: по правому рукаву у него бежит кровь. Он перехватил канат в левую и подтягивает струг к берегу.

На разинском струге, в рубке – Зейнаб подняла с полу подаренный Разиным браслет, надела на правую руку, потом перенадела на левую. Взяла подаренное им ожерелье, приложила к щеке, затем надевает на шею...

Разин со своими людьми – уже на купеческой барже. Купец стоит связанный, ошалевший – и вдруг, оглядываясь куда-то назад, начинает метаться: "Пустите! Пустите!" Разин: "Куда? Куда?" Бурлаки кричат: "В воду его!" Купец, вырываясь, вопит: "Ой, пироги подгорят!" Действительно: слышно шипенье забытых на сковороде пирогов. Разин добродушно смеется (ему сегодня мил весь мир): "А пусть-ка он у нас кухарем будет! Ну, угощай, купец, Стеньку Разина!" – "Ра... Разина?" – разинув рот, Купец в страхе валится на колени. Разин кричит ему: "Да пироги же подгорят!" Купец кидается к сковороде с пирогами. Хохот кругом...

На разинском струге, в рубке Зейнаб оделась в лучший свой наряд – ждет Разина. Он входит. Зейнаб увидела на рукаве, на руке у него кровь – бросилась к нему, схватила его за руку, испугана, слезы на глазах... Разин поднял ее, целует в глаза... Увидел надетые на ней свои подарки, спрашивает ее: "Что? Что ты еще хочешь? Говори – все тебе будет! Все!" Зейнаб вспомнила о своем любимом соколе: если бы еще он был тут... Разин огорчен – как малый ребенок: откуда ж он ей достанет сокола? Вспомнил: "Постой, сейчас..." Вытащил из кисета подаренный Катериной уголек...

В другой, атаманской рубке – Васька Ус, обыскивающий Купца, рванул подкладку в купцовой шапке – и вытаскивает оттуда грамоту: "Это что?" Купец трясется, молчит... Васька читает про себя грамоту, водя пальцем по строкам...

Разин неумело чертит на бумаге угольком птицу, обводит квадратом, и еще маленький квадратик – дверца в клетке.

Зейнаб смеется, а Разин – не то шутя, не то всерьез – глядит в окно: вот-вот сейчас влетит сокол. Но сокола нет, Разин с досадой швыряет уголек на пол. Зейнаб, смеясь, обнимает Разина. Под окном рубки скулит по-собачьи, воет Немой, видевший всю эту сцену. Но Разин не слышит: для него сейчас во всем мире – только обнявшая его Зейнаб...

Волга. Близок вечер. По небу несутся тучи.

У острова, в камышовых зарослях, стоит на якоре разинский струг. Свистит ветер в снастях. Паруса убраны. Группа разинцев на корме – шумят, галдят. К ним подходит Монах, они кричат ему: "Это что ж, уж которую неделю мы тут зря стоим! А в Астрахани-то... слыхал, что творится?" Купец выталкивает вперед горбатенького человечка, в рваной чуйке – беглеца из Астрахани. Он рассказывает, что Астрахань взята царскими войсками и что нынче вечером в соборе объявят анафему Разину и всем, кто с ним... Монах бледнеет, губы у него трясутся. Разинцы требуют, чтоб он шел с ними к атаману и доложил ему обо всем, Монах боится. Васька Ус зло усмехается: "Атаман занят". Крики: "С бабой занят?" – "Довольно! Идем! Васька Ус, веди нас к нему!"

В рубке – Разин с Зейнаб, полуодетый. Стук в дверь. Еще раз.. Разин в гневе подбегает к двери: "Кто... Какой дьявол?" Голоса: "Все! Все!" Накинув кафтан, Разин выбегает, кричит: "Это что? Забыли, кто я?" Выступает вперед седой, как лунь, казак: "Уж прости, а похоже, Стенька, ты забыл, кто ты – из-за бабы. Народ за тобой пошел, а ты – что же?" Разин пытается что-то сказать, но его заглушает такой дружный, общий, негодующий крик, что он растерянно отступает к рубке, захлопнул дверь, прижался к ней спиной, заслоняя собой вход в рубку, где осталась Зейнаб. Стоит, схватившись руками за голову, дико глядя на толпу. Толпа понемногу затихает. К Разину подходит Васька Ус: "Астрахань взята..." Разин опускается на чурбан у входа в рубку. Через толпу проталкивается казак, кричит Разину: "Монах в челне убежал – вон, вон!" Все головы поворачиваются туда, куда показывает казак: виден уплывающий челн с Монахом. Крики: "Гони за ним!" Разин – устало махнув рукой: "Не надо, пусть... Уйдите все – я скоро скажу вам – дайте подумать..."

Все уходят. Возле Разина, у его ног – только Немой, мычит ему что-то, нету слов, не может сказать, как пес – трется

о его колени. Разин погладил его по голове. Встал, идет в рубку. Немой вползает туда за ним, неслышно...

Зейнаб, видимо, поняла все, она слышала, как выкрикивали ее имя. Она просит Разина: "Лучше ты сам, сам убей меня!" Разин: "Замолчи!" – прижимает ее к себе. Немой поднимается с полу за ее спиной, вынул нож, знаками показывает Разину: "Дай – это сделаю я..." Разин, выхватив у него нож, замахивается на него. Зейнаб успела схватить Разина за руку, он яростным пинком вышвыривает Немого за дверь. Немой, всхлипывая, забивается между связками канатов на палубе. Разин вышел на палубу и стоит у борта, подставив ветру лицо, ссутулившись. Глаза закрыты, брови судорожно сцеплены. Издали ветер доносит еле слышный благовест колокола.

Прорез колокольни в Астрахани, качается язык колокола...

Васька Ус и Купец, тихо о чем-то разговаривая, остановились недалеко от Немого – он прислушивается к их разговору. К ним подходит Разин. Сгорбившись все так же – как будто неся на плечах огромную тяжесть, он твердо говорит Ваське Усу: "В ночь нынче идем на Астрахань..." – и Купцу, стараясь быть веселым: "Ну, кухарь, ничего не жалей – угости на прощанье!" Едва только Купец и Васька Ус отошли, Немой бросается к Разину, цепляется за него, не пускает его войти в рубку, в невероятном волнении хочет рассказать ему что-то очень важное, но слов нет. В дверях рубки показывается Зейнаб. Отмахнувшись от Немого, Разин идет к ней...

Прорез колокольни: медленные, редкие удары колокола.

Двери собора снаружи: они открыты, виден толпящийся внутри народ, шепчутся, смотрят на приготовленный, но еще не зажженный костер на каменных плитах перед дверями.

Празднично убранный разинский струг: мачты до верху увиты шелками, окручены шелком даже пушки. На скамьях за столами, на коврах, брошенных на палубу, – всюду люди Разина, идет пир. Веселый гомон голосов, пение. Место Разина еще пусто. Васька Ус постучал в двери разинской рубки, возвращается к пирующим: "Сейчас, сейчас придет..."

Собор – внутри. Посредине на возвышении – архиерей и духовенство. Хор поет. Вдруг замолкает, тишина. Открывается одна из боковых дверей алтаря, показывается какое-то шествие: пономари в стихарях, дьякона. Слышны редкие удары колокола...

Открывается дверь разинской рубки, он выходит вместе с Зейнаб. Он – в богатом парчовом кафтане, она – в самом нарядном из своих платьев. Он ведет Зейнаб, крепко ее обнимая, как будто защищая ее...

Собор: шествие из алтаря. Дьякона несут грубо сделанное – и все-таки похожее чучело Разина в казацком кафтане, несут его на возвышение посредине. В народе – движение, шепот, чей-то вскрик...

На струге: движение среди пирующих, появление Разина с Зейнаб принято как вызов. Поднимается ропот недовольства. Разин выпрямил сгорбенные плечи, метнул глазами, крикнул: "Молчать!" Тишина. Он продолжает: "Подождите – будете атаманом довольны, недолго ждать!"

Прячась в камышах, недалеко от струга, пробирается лодка с какими-то людьми. Садится солнце.

Разин поднимает чару за здоровье товарищей. Выпил – и подставляет еще, и выпивает до дна третью. Гул одобрения, все кричат и пьют за атамана.

Собор: ударяя посохом в грудь чучела, архиерей провозглашает анафему Разину. Похоронный звон колокола...

Снаружи перед собором служки суетятся – готовятся зажигать костер. Недалеко стоит женщина, накрытая темным платком...

Разин приоткрывает покрывало на Зейнаб – целует ее и дает ей выпить вина из своей чаши, наливает еще: "Пей!" – и она пьет. Купец-кухарь суетится, перебегая от одной группы пирующих к другой, по временам выглядывает за борт. Перебежал на корму – там никого, пусто. К корме из камышей подходит лодка, притаилась под кормой...

Из дверей собора начинает выходить народ. Женщина в платке отступает за дверь, поворачивается – и теперь видно: это – спасенная Разиным Катерина.

Немой – сзади Разина – хочет помешать ему пить, он отталкивает его, льет и снова поит Зейнаб. Пирующие кричат атаману: "Спой! Спой нам!" Он встал, вынул из кармана заветную флягу – но фляга пуста, он бросает ее за борт; молча, сгорбившись, опускается на скамью. Зейнаб ласкает, старается утешить его – она выскакивает из-за стола и начинает танцевать, сначала медленно, потом все быстрее, отчаянней, исступленней. Разин очнулся, жадно смотрит на нее... На столах, на бочках зажигаются огни...

Перед дверями собора – служки зажгли костер. Дьякона выносят чучело Разина...

Зейнаб кончила танец, остановилась, качается – сейчас упадет. Разин вскочил, подхватил ее на руки, стиснул, неистово целует ее, поднимая все выше – вдруг размахнулся – и бросил ее в воду, за борт... Ее крик – все вскочили, замерли, тишина, только слышен свист ветра в снастях, плеск волн о борт струга. Схватившись за голову, неподвижно стоит у борта Разин...

Перед дверями собора – дьякона бросают чучело Разина в костер. Чучело вспыхивает. Медленные удары колокола... Катерина подбежала к костру, ее оттеснили...

Разина окружили, кричат, кто-то целует у него руки. Васька Ус подносит ему чашу вина, еще одну, он жадно пьет. Шатаясь, идет на свое место. Ударив кулаком по столу, кричит: "Что же вы? Пейте! Пойте!" Пир возобновляется...

Перед дверями собора – на костре чучело горит, корчится. Народ молча, со страхом, смотрит...

Разин встал из-за стола, идет, еле держится на ногах. Васька Ус уводит его, поддерживая под руку, на корму. Разин тяжело падает на груду запасных парусов в мертвом сне. Убедившись, что он спит, Васька Ус уходит. Возле Разина появляется Немой.

Перед дверями собора – костер уже догорает. Все разошлись. Около костра – одна стоит Катерина.

На струге – все пьяны, многие спят там же, где сидели. Другие еще шумят, допивают невыпитое. К корме крадутся Васька Ус и Купец. Немой заметил, вскочил, мычит. Васька Ус кинулся на него, схватил за горло – удар ножом – и Немой уже лежит на палубе, онемев навсегда. Васька Ус и Купец связывают Разина и спускают вниз в лодку, стоящую под кормой, туда же спускаются и сами. Люди в лодке освещают фонарем лицо Разина, он что-то бормочет во сне, слышно слово: "Зейнаб!" Лодка отплывает...

Утро. Тихо покачиваясь, плывет по реке шапочка Зейнаб. Над нею кружится птица...

Площадь в Астрахани перед Пыточной Башней. На крыльце стоит Воевода, рядом с ним Васька Ус и Купец, теперь одетый в наряд Судьи. На площади народ. Судья-"Купец" вынимает из шапки /грамоту/ с приказом поймать Разина, допро-

сить и доставить в Москву для казни. В народе – угрюмое молчание. Чей-то крик: "Везут! Везут!"

Телега. В ней, с колодкой на шее, стоит прикованный к перекладине Разин. Телегу медленно везут между двумя шпалерами стрельцов, отделяющих Разина от толпы. Тишина. Слышны только чьи-то всхлипывания, причитания: "Батюшка! Сокол!"

На крыльце Башни – Васька Ус бледнеет и хватается за косяк открытой двери Башни: на него пристально смотрит с подъехавшей телеги Разин. "Ну, есаул мой верный, спасибо тебе!" – говорит Разин. Васька кричит Воеводе: "Не давай, не давай ему говорить – не давай!" По знаку Воеводы стрельцы направляются к Разину, но он так взглянул на них, что они как споткнулись – стали...

Сверху, с телеги, Разин обводит взглядом народ и хочет что-то сказать. Вдруг, прорвав стрелецкую охрану, к нему кидается из толпы женщина, хватает его за ноги, молча впивается в него взглядом. Это – Катерина. "Взять ее! Взять ее!" – кричит с крыльца Воевода. Стрельцы стоят, не двигаясь... "Вот и встретились... – говорит Катерине Разин: – Здравствуй!" Но Катерину уже схватили сбежавшие с крыльца Воевода и Судья, тащат ее в Пыточную Башню, Катерина, обернувшись, кричит Разину: "Проща-ай!" Этот крик подхватывают в толпе. Движение Разина – толпа мгновенно затихла. Он говорит: "Не прощайтесь: еще вернусь я... Ждите!" Затем – стрельцам: "Ну, что ж стали? Ведите меня, пора!" Стрельцы, потупив глаза, робея, подходят к телеге...

Чох на ветер,
Кожа на шест,
Мясо собакам,
Кости в ров, –
Степан Тимофеич,
Будь здоров!

ЦАРЬ В ПЛЕНУ

Киносценарий

"К начальнику Тайной Полиции графу Шувалову!" – заявляет жандармский офицер. Шинель у него осыпана снегом, он только что вошел в ярко освещенный дворцовый вестибюль. По обилию дворцовых лакеев, беготне дворцовых скороходов видно, что в дворце – большой съезд.

Офицер докладывает Шувалову, что пока охрана не заметила ничего подозрительного. Шувалов приказывает, чтобы сыщики следили в оба: ведь дело идет о безопасности Царя! "И помните: не арестовывать на улице, а проследить до квартиры и накрыть там: только тогда в наши руки попадут все нити заговора..."

В тронной зале дворца, куда, отпустив офицера, возвращается Шувалов, заканчивается торжественный молебен. Блестящая свита, военные, придворные дамы, группа иностранных послов. Царь – Александр II – в полной славе, на возвышении возле трона. Рядом с ним – Царица, еще красивая, но уже увядшая, видимо, – больная женщина. К Царю подводят группу турецких пашей, он возвращает им шпаги и объявляет, что отныне они уже не пленники Царя, а его гости: после победы русского оружия – с султаном заключен мир.

Музыка играет туш, переходящий затем в полонез. Открывая бал, Царь идет в первой паре. Следом за ним развертывается великолепная процессия, сверкающая под огнем люстр плечами женщин, золотом, драгоценностями...

Под фонарем у дворцового подъезда танцует метель. Сквозь метель виден жандармский офицер, прижавшиеся к стенам агенты охраны.

Сделав круг в полонезе, Царь направляется к выходу из зала во внутренние покои дворца, бросая на ходу любезные улыбки, милостивые слова. Его преследуют министр Двора, церемониймейстер, адъютант Орлов: "Ваше величество, английский посол просит..." "Ваше величество, граф Шувалов..." – "Да, да, позже, потом... Я хочу на время остаться один..." – уже с плохо скрываемым раздражением отвечает Царь и ускоряет шаги.

Он один в небольшом рабочем кабинете. Он расстегивает крючки на воротнике мундира, как будто ему хочется сбросить с себя все это. Снимает и бросает на кресло шпагу... Опять кто-то идет сюда? Царь, как школьник, на цыпочках подходит к двери, прислушивается, облегченно вздыхает: слышен стук опущенного приклада винтовки, это караульный гренадер. Царь приказывает ему остаться у дверей кабинета и никого туда не пускать. Дверь кабинета захлопывается за Царем, часовой статуей застывает у входа.

Бал продолжается. Скользя по паркету в фигуре контрданса, кавалеры подбегают к дамам. И похожее на эту фигуру движение начинается перед дворцом среди агентов охраны: стоящий на углу сыщик подбегает к соседу и, шепнув ему что-то, убегает, исчезая в метели. От сыщика к сыщику, как по бархатной нитке, до жандармского офицера добегает тревожное известие: из той зоны, куда никого постороннего не пропускали, вышел неизвестный человек... Захватив с собой несколько сыщиков, офицер устремляется в погоню. Преследователям скоро становится видна сквозь метель быстро идущая фигура в шубе с поднятым воротником. Неизвестный свернул в узкий переулок, вошел в подъезд дома...

Попался! Лихорадочное совещание преследователей у подъезда: "А если *их* там много в квартире? Если у них там – бомба?.." Одного из сыщиков офицер посылает за нарядом полиции, другой с донесением мчится к графу Шувалову...

В зале дворца мчатся пары в мазурке. Графу Шувалову вручают донесение, тучный граф почти бегом пересекает зал, извинившись, останавливает танцующего царского адъютанта Орлова, отзывает его в сторону: "Мне необходимо сейчас же видеть его величество..." Орлов ведет Шувалова к кабинету Царя, гренадер перед дверью кабинета твердо рапортует, что Царь приказал никого не допускать... Шувалов говорит на-

меренно громко, надеясь, что Царь услышит его голос и позовет в кабинет, но в кабинете – молчание...

Вернувшегося в зал Шувалова Царица спрашивает, что случилось. Шувалов отвечает, что пока – ничего, но может случиться, если они не убедят Царя, чтобы он соблюдал все меры предосторожности, рекомендуемые Шуваловым. Царица встревожена, это не проходит незаметным для окружающих, тревога распространяется по залу... "Скажите, чтобы играли вальс", – поспешно приказывает Царица Орлову.

Жандармский офицер, полиция, агенты охраны, все с оружием – перед дверью, в которую вошел незнакомый в шубе. Дверь бесшумно открывают отмычкой. Оставив всех снаружи, офицер с револьвером входит внутрь один: остальные должны вбежать сейчас же, как только он им крикнет. В передней – никого, но офицер узнает небрежно брошенную знакомую шубу. Дальше – уютная маленькая гостиная, там – тоже никого. За дверью соседней комнаты слышно движение, шорох, секунда тишины, офицер поднимает револьвер. Затем шаги, голос: "Кто там?" Офицер молчит. Распахивается дверь... и офицер, побледнев, в ужасе роняет револьвер: перед ним – Царь... Царь делает шаг к окаменевшему офицеру: "Что это значит?" Трясущимися губами офицеру удается, наконец, выговорить: "Ваше величество – по приказу графа Шувалова..." Лицо Царя как будто спокойно, но под глазом дергается тик. Негромко, отчеканивая каждое слово, он приказывает офицеру: "Пойдите и доложите графу, что вы... кретин..."

Офицер, дрожа, пятясь, выходит. Его окружают: "Что? Кто там? Что такое?" – весь вид офицера говорит, что случилось что-то необычайное. Что именно – он отказывается объяснить: он может сказать это только графу Шувалову...

Продолжается метель на улице, в вальсе кружатся пары в зале дворца. По-прежнему стоит часовой у дверей кабинета Царя. В небольшой комнате при караульном помещении во дворце – перед Шуваловым жандармский офицер, кончающий свой доклад. Шувалов сперва оцепенел от изумления, затем в ярости выкрикивает какие-то угрозы: "Это безумие! Я не допущу этого!" Он отдает распоряжение, чтобы сегодня же в ночь были произведены обыски у всех лиц, находящихся на подозрении у тайной полиции.

В метели видна фигура Царя в шубе у маленькой двери

бокового подъезда дворца. Царь отпирает ключом дверь, быстро поднимается по узкой винтовой лестнице, проходит через низкие, со сводами, апартаменты, освещенные только уличным фонарем. Сбросив там на ходу шубу и замкнув за собой дверь, идет дальше, наконец, выходит из двери своего кабинета, отпускает часового-гренадера и появляется в бальном зале. Подошедшего к нему в явном возбуждении Шувалова он обрывает приказом – явиться к нему для доклада завтра утром.

Ночь, на улице метель, пусто, только ночной сторож постукивает в деревянную дощечку перед воротами дома. Вдруг замолк: увидал приближающийся к воротам дома наряд жандармов и агентов охраны. Перепуганный сторож: "Что такое?" Ответ: "Обыск. Буди дворника..." Такие же наряды жандармов – перед другим, перед третьим домом...

Скромно обставленная комната, слышен смех. Лицо молодой девушки, перепачканное чем-то черным: мальчик лет 8-9 смотрит на нее, и ему смешно. На столе – примитивный ручной печатный станок, девушка торопливо печатает какие-то листки, для мальчика – это игра. "Игра" внезапно кончается: стук в дверь, голоса жандармов. Пауза... "Сейчас оденусь..." – отвечает девушка. По ее знаку, мальчик быстро раздевается и ныряет под одеяло, притворяясь крепко спящим. "Завтра во что бы то ни стало предупреди брата..." – успевает ему шепнуть девушка – и открывает дверь. "Вера Степанова?" – спрашивает ее жандармский офицер. "Я", – ее ответ. Начинается обыск. Офицер схватил отпечатанный листок, мелькает заглавие: "Приговор". С испуганным лицом офицер читает...

Утро. Во дворце перед дверью в кабинет Царя – Шувалов. Адъютант Орлов, открыв дверь из кабинета, приглашает Шувалова к Царю. Царь резко спрашивает графа Шувалова, что означает вся эта вчерашняя история? Шувалов отвечает, что если бы он смел, он должен был бы спросить: что это значит, что Царь инкогнито – и может быть, уже не в первый раз – посещает какую-то не охраняемую тайною полицией квартиру? При таких условиях Шувалов не берет на себя ответственность за безопасность Царя и потому вручает ему прошение об отставке. "Что же, вы хотите держать меня во дворце, как в тюрьме? Я – в плену у вас?" – у Царя уже заметен тик на лице. – "Вы в плену у вашего сана", – возражает Шувалов.

Он вынимает и молча подает Царю листок, взятый при обыске. Это – объявление Тайного Общества о том, что Обществом вынесен смертный приговор Царю. Царь читает листок, на лице у него мелькает выражение самого обыкновенного человеческого страха... Но оно сейчас же сменяется обычной непроницаемой маской царя: за дверью он услышал голос Царицы.

Быстро спрятав листок в стол, Царь приказывает Шувалову и Орлову: "Ни слова ей об этом!" Царица пришла, чтобы переговорить с Царем, как она вчера обещала Шувалову. Царь объясняет ей, что у них с Шуваловым уже все улажено. Он разрывает прошение Шувалова об отставке и, уже улыбаясь, заявляет ему: "Будь по вашему! Отныне – я ваш послушный пленник..." Успокоенная, Царица удаляется в сопровождении Шувалова.

Царь остается вдвоем с Орловым, который подает бумаги на подпись. Перед ним Царь, видимо, не стесняется быть без маски. С невеселой усмешкой он говорит: "Ну вот и все кончено... Мне запрещено бывать на той квартире... Впрочем, что ж: Шувалов прав..." Как будто не слыша, Орлов подкладывает для подписи список новых фрейлин, назначенных состоять при Царице, и предлагает дополнить этот список еще одним именем: княжны Екатерины Долгорукой. Минута какого-то раздумья – Царь соглашается и поручает Орлову самому известить Долгоруких о назначении.

Семья Долгоруких – князь Михаил, княгиня и две сестры князя – Мария и Катя. Сестры похожи друг на друга, и все же в то время, как Катя – девушка редкой красоты, Мария – почти дурнушка. Она одновременно обожает красавицу-сестру и мучительно ненавидит ее. Глава семьи – княгиня, огромная, говорящая почти басом женщина, окруженная монашками, странниками, приживалками. Князь Михаил – мягкий, безвольный русский барин, любитель музыки – он как огня боится княгини. Сейчас в своем кабинете он чуть слышно наигрывает что-то на рояле. Столяр, молодой парень с лицом, не похожим на лицо рабочего, кончает полировать крышку рояля. По временам останавливается, вслушиваясь в музыку: князь польщен. "Да перестань ты бренчать: звонят, кто-то приехал!" – сердито кричит княгиня из соседней комнаты.

Спешно заменив халат более подходящим костюмом, князь выходит к приехавшему Орлову. Монашки, странники

столпились у дверей – подслушивают. Известие, привезенное Орловым, производит переполох, княжну Катю окружили, поздравляя, ее обнимает старуха-нянька, с кривой улыбкой к ней подходит Мария. Но Катя озадачивает всех заявлением, что они напрасно торопятся поздравлять ее... Недоумение окружающих переходит в панику: они слышат, как, выйдя к Орлову, Катя говорит ему, что она отказывается принять назначение ее фрейлиной. Причину своего непонятного отказа Катя не хочет объяснить, "а лгать я не желаю", – гордо добавляет она. Орлов предупреждает ее, что он не рискует передать Царю ее отказ: это неслыханный скандал, это оскорбление! Катя заявляет, что в таком случае ей остается одно: самой объяснить его величеству мотивы, не позволяющие ей принять назначение. Орлов предлагает ей ехать сейчас же вместе с ним во дворец: они еще поспеют к концу приема Царем просителей. Катя уезжает с Орловым. Княгиня обрушивается с упреками на князя: хорошо он воспитал сестру! Князь в волнении зажигает и бросает одну за другой папиросы...

Один – совсем полусонный жандарм в комнате Веры Степановой, другой жандарм – спит: в комнате устроена полицейская засада. Мальчик, брат Веры, пытается выбраться из комнаты, но это ему не удается. Он просит у жандарма папиросу. "Клоп этакий, а туда же – папиросу!" – смеется жандарм, но все-таки дает. Как будто нечаянно, закурив папиросу, мальчик бросает спичку в груду наваленных после обыска бумаг, они вспыхивают. Жандармы бросаются тушить. Мальчик, пользуясь суматохой, выскакивает в дверь, бежит во весь опор – в то время как княжна Долгорукая с Орловым мчатся в карете во дворец. У Долгоруких мальчик вызывает столяра в переднюю и там сообщает ему об аресте их сестры, Веры.

В приемной Царь, обходя просителей, спрашивает княжну Катю, что ей угодно, – спрашивает тем же самым безразлично-благожелательным тоном, как и всех остальных. Катя просит разрешения изложить свое дело Царю наедине. Царь проводит ее в свой кабинет. Здесь, как только закрывается за ними дверь, оба внезапно меняются: это уже не Царь и просительница, а взволнованные встречей любовники. Отказа Кати от фрейлинства Царь не понимает и не хочет принять: после вчерашней истории – о встречах вне дворца нечего и думать, а назначение Кати фрейлиной даст им возможность

встречаться здесь, во дворце. Мучительным усилием Катя заставляет себя, наконец, объяснить причину своего отказа: у нее не хватит сил взглянуть в глаза Царице, перед которой она чувствует себя виноватой... "А мне, ты думаешь, легко – каждый день видеть ее, больную, и ловить себя на мысли о том, что я желаю ее смерти... Да, это ужасно, но это так: потому что я хочу перед всеми назвать тебя моей женой, я хочу, чтобы ты была со мною всегда!" И он с горечью добавляет, что быть может это "всегда" измеряется только месяцами, днями – он показывает Кате листок с приговором Тайного Общества. Потрясенная Катя берет свой отказ обратно, она согласна стать фрейлиной.

Прием посетителей – совсем другого типа, чем во дворце – происходит также в канцелярии начальника тюрьмы: салопницы, дьячок с косичкой, отставной военный – и мальчик Ваня, брат Веры Степановой. Все они пришли просить о разрешении им свиданий с арестованными. При одном упоминании имени Степановой начальник тюрьмы нахмурился, но прежде чем он успел сказать что-нибудь, хитрый мальчишка, прикидываясь наивным, восторгается орденом на мундире начальника, его великолепными усами... Начальник разрешает ему свидание с сестрой.

Свидание – так называемое "общее": двойная решетка, по одну сторону – арестанты, по другую – их родственники. Все говорят, плачут, жестикулируют сразу. Расхаживают два жандарма. Вера и мальчик сначала не слышат друг друга в общем гвалте, а минуты бегут. Наконец, Ваня понял, что сестру завтра переводят в Петропавловскую крепость. Он сообщает Вере, что брат здоров, купил лошадь, стал извозчиком... "Извозчиком?" – недоумевает Вера, потом замечает многозначительную мимику мальчика – поняла... "Когда он выезжает?" – спрашивает она. Ваня: "Завтра..." Свидание кончено.

Во дворце, в будуаре Царицы – сцена как будто совершенно безоблачного семейного счастья: мальчик, наследник, одетый в форму того же полка, что и Царь, играет с отцом, Царица, обложенная подушками, в кресле, любуется. Делая какое-то шутливое замечание, она, как всегда, говорит с немецким акцентом, с ошибками. Царь морщится. Мальчик поправляет мать, она смеется. Входит статс-дама с докладом

о прибытии на дежурство новой фрейлины – появляется княжна Катя Долгорукая...

Еле владея собой, она делает глубокий придворный реверанс. Царица очарована прелестной фрейлиной, она обращает на нее внимание Царя: "Нет, ты посмотри, как она очаровательна в своем смущении!" Царь, все с возрастающим беспокойством наблюдающий за сценой между Катей и Царицей, делает вид, что он занят игрой с сыном. Но мальчик, заинтересованный появлением нового лица, тянет его к Кате, задает ей несколько по-детски бестактных вопросов: "А почему ты не любишь папу – почему ты не смотришь на него?.." Катя вспыхивает. Царица, любуясь ею и смеясь: "Подите ко мне, поцелуйте меня, дитя мое!" Измученная Катя стоит в ужасе, не в силах двинуться с места. Она бросает взгляд на Царя, видит тик у него на лице. Собрав все силы, она приближает губы к губам Царицы... и медленно опускается на пол: нервы не выдерживают, ей дурно.

Царь подхватывает ее, на звонок царицы вбегает статс-дама, Орлов. Царица ласково отпускает Катю домой в сопровождении Орлова и обещает послать к ней придворного доктора, чтобы он осмотрел ее. Орлов выходит с еле держащейся на ногах Катей из подъезда, окликает проезжающего извозчика-лихача, но извозчик, к удивлению Орлова, только прибавляет рыси...

Перед железными воротами тюрьмы – часовые, небольшая группа чего-то ожидающих людей. Подъезжает и останавливается невдалеке извозчик-лихач (в котором мы узнаем "столяра Степанова"). Прохожий купец вскакивает на лихача и, не торгуясь, называет адрес, лихач оборачивается: "Я занят". Купец вылезает. В группе ожидающих у ворот – в это время уже какое-то движение. Ворота медленно раскрываются, оттуда под конвоем выводят арестованных – в том числе Веру Степанову. Она уже заметила "лихача", лихач медленно двинулся... Когда он проезжает мимо Веры, она одним неожиданным прыжком выскакивает из рядов, впрыгивает в сани "лихача". Секундного промедления растерявшихся конвойных уже довольно, чтобы рысак унес брата и сестру Степановых. "Лихач" мчится, бегущие вдогонку солдаты – далеко сзади. "Лихач" оборачивает к Вере (уже успевшей накинуть на себя приготовленную в санях шубу) сияющее лицо: "Спасена!" Как вдруг сзади – несколько выстрелов, Вера сколь-

зит с сиденья саней вниз. В двух шагах – аптека. "Лихач" быстро вносит туда Веру, аптекарь в белом халате склоняется над ней, щупает пульс: "Кончено..." Оставив Веру на руках остолбеневшего аптекаря, "лихач" выбегает, вскакивает в сани и под выстрелами подбегающих солдат – исчезает...

В доме Долгоруких, в комнате Кати – князь Михаил, Катя и придворный доктор. Забившаяся в угол Катя, защищаясь от доктора вытянутыми руками, в каком-то испуге повторяет: "Нет, нет, не надо! Я здорова!" Не помогают никакие резоны князя: Катя упрямо отказывается от услуг доктора. Смущенный непонятным упрямством сестры, князь – уже в передней – растерянно извиняется перед уходящим доктором: "У нее бешеный характер! У меня был такой же, пока я..." – он замолкает: появилась княгиня. И едва ушел доктор – на бедного князя обрушивается град упреков: "Тюфяк! Погоди, вот я сама возьмусь за нее – я ее вылечу от всех ее капризов!" За спиной княгини злорадно улыбается Мария...

Улица – уже весенняя, бегут ручьи. Медленный звон колокола. В церковь собираются молящиеся.

Катя – в той же своей комнате, изменившаяся, похудевшая, глаза стали огромными: такая она, может быть, еще прелестней, чем раньше. Через открытую фортку слышен звон колокола. Вошла старуха-нянька, чтобы напомнить Кате: ей пора ехать во дворцовую церковь на исповедь. Катя с ее помощью одевается. "Да ты что это дрожишь? – замечает нянька. – Исповеди, что ли, боишься? Вот глупая! Да какие у тебя грехи-то? Или больна? Да что же ты молчишь?"

В зале второразрядного петербургского трактира – шум, голоса публики внепно затихли: вошедший в трактир слепец начал петь духовный стих, аккомпанируя себе на "лире" (род гуслей!. Среди публики – подвыпивший купец, мелкие чиновники, извозчики-лихачи. В соседней, отдельной комнате – по-видимому, веселящаяся компания молодых людей, среди них одна девушка, которую зовут Анной. Едва только официант, подающий блюда, выходит, как выражение лиц и жесты у всей компании меняются. В одном из обернувшихся в след официанту молодых людей мы узнаем "столяра Степанова"... Это – заседание Тайного Общества, собравшегося, чтобы "от слов перейти к делу", – как заявляет один из присутствующих. Нужно бросить жребий, кому быть исполнителем приговора, вынесенного Обществом, – и, вероятно, по-

жертвовать при этом своей жизнью. В взволнованной тишине Анна встряхивает в блюде записки – на одной из них стоит роковой крестик... Слышно пение слепца из соседнего зала. Кто-то вынимает первый – пустой билетик. За ним – очередь Анны, но Степанов, оттолкнув ее руку, сразу вынимает из блюда все записки и прячет их к себе в карман... Вошедший официант снова заставляет присутствующих разыгрывать из себя веселящуюся компанию, а когда официант уходит, Степанов заявляет, что исполнение приговора он берет на себя: смерть Веры дает ему право требовать этого... Молчание. Пение слепца...

Заглушенное церковное пение. Длинный дворцовый коридор, в конце которого видна полуосвещенная дворцовая церковь. Идущая под руку с Царем Царица остановилась: ей трудно дышать. Царь с мучительной жалостью смотрит на нее. Царица: "Прости меня: я знаю, что я с моей болезнью тебе в тягость. Но, может быть, мне осталось уже немного..." – она робко гладит руку Царя, который стоит, опустив голову. "Неизвестно, кому суждено уйти раньше... – говорит он. – Я чувствую за собою все время, как тень..." Царица не хочет, боится его дослушать – она останавливает его и уходит в церковь. Царь остается один.

В церкви – Катя Долгорукая перед духовником. Углом глаза она увидела вошедшую в церковь Царицу. Священник спрашивает Катю: "Вам нечего больше сказать мне?" Катя секунду мучительно борется с собой, затем отрицательно качает головой. Духовник отпускает ее. Проходя мимо Царицы, Катя делает вид, что не замечает ее улыбки и жеста, которым она подзывает к себе Катю. Опустив голову, Катя выходит в коридор.

Царь – еще там. Увидев его и в волнении забыв всякий этикет, Катя бежит к нему – и перед ним, Царем, любовником – кончает свою исповедь, ему она открывает то, чего не могла сказать даже священнику: у нее будет ребенок... Царь потрясен этой новостью – одновременно радостной для него и ужасной... ужасно то, что если Царица узнает об этом, – это убьет ее, поэтому все должно остаться тайной... Но как это сделать? Катя в отчаянии предлагает Царю: "Хотите, я себя... я умру?" Вдали, в коридоре, показываются какие-то придворные. Мгновенно изменив выражение лица, улыбаясь, как будто во время самого обычного светского разговора, Царь на-

поминает Кате: "А *он*... наш ребенок?" Катя – страстным шепотом: "Да, я хочу, чтоб он был – хочу видеть его, держать, целовать!" Царь предлагает выход: Катя должна бежать из дома и на время поселиться во дворце – в давно необитаемых апартаментах императрицы Елизаветы. О ее пребывании там никто не будет знать, кроме Орлова, которому Царь прикажет найти надежных людей и привести в порядок эти апартаменты. Когда там все будет готово, Орлов предупредит Катю. Катя, с установленным церемонным реверансом, удаляется...

К Царю подходит Шувалов, он просит Царя оказать ему честь и почтить своим присутствием домашний маскарад, устраиваемый Шуваловым на праздниках. Царь обещает, добавляя с невеселой усмешкой: "Хотите развлекать своего пленника?" Толстый Шувалов сконфуженно пыхтит.

В вечер маскарада у Шуваловых – в доме Долгоруких веселая суета: Мария уже одета – маркизой, князь – в костюме пастушка со свирелью, огромная княгиня – в коротеньком платье пастушки. Мария торжествует – княгиня не берет на маскарад Катю. "Если говорит, что больна – так и нечего, пусть сидит у себя в комнате..."

В комнате Кати столяр Степанов кончает ремонт ее секретера. Это – последняя работа столяра у Долгоруких: сегодня он уйдет уже совсем. "У вас, барышня, много разных важных знакомых господ – может, порекомендуете меня кому-нибудь?" – говорит он Кате. Катя дает столяру адрес Орлова: к нему Степанов может обратиться от ее имени, может быть, он даст Степанову работу во дворце. Обычно сдержанный, Степанов так взволнованно благодарит Катю, что она удивлена, смущена...

На маскараде у Шуваловых. Мария Долгорукая с верхней частью лица, закрытой кружевами полумаски, совершенно напоминает сестру Катю: даже мушка на подбородке у нее приклеена там, где есть родинка у Кати. И за Катю ее принимают все – Шувалов, Орлов и другие. Марию это сначала забавляет, затем ее начинает раздражать, что она существует только как тень своей красавицы-сестры.

Наконец происходит встреча, о которой она так мечтала: ее встреча в Царем. Царь называет ее "Катя", "ты", и говорит ей, что для него эти встречи на людях, когда ему мучительно хочется обнять ее и он не может, становятся невыносимы...

Марии сразу же все становится ясным. Взбешенная, расхохотавшись в лицо Царю и оставив его в полном недоумении, она убегает. Когда в зале она проходит мимо Царицы, та ласково берет ее за руку: "Ну, маленькая моя фрейлина, вы уже здоровы, не правда ли?" Совершенно потерявшая самообладание Мария, вырвав руку, бежит к выходу из зала, за нею – огромная, разгневанная пастушка – княгиня. В зале атмосфера растерянности, скандала. В комнате, отведенной для одевания дам, Мария, злобно сорвав с себя маску, открывает княгине тайну Кати, случайно выданную Царем: Катя – любовница Царя... Княгиня – сначала онемела от неожиданности, от гнева. Затем она приказывает Марии немедленно отправляться домой и там ждать ее возвращения.

Катя в своей комнате с нянькой. Нянька, в очках, вяжет. Катя открыла и перебирает сундучок со своими старыми детскими игрушками, куклами. Вот она взяла куклу, спеленутую как ребенок, прижала ее к себе... Нянька: "Да ты что ж это, матушка? Кто ж так ребенка держит? Пора бы знать!" Нянька показывает Кате, как надо держать ребенка.

Открывается дверь – в комнате появляется Мария, нянька оставляет сестер вдвоем. "Что тебе от меня надо? Уходи!" – резко говорит Катя. Мария заявляет, что она пришла предупредить ее об опасности. "Какой?" – пугается Катя. Мария, злорадно наслаждаясь эффектом своих слов, сообщает Кате, что она на маскараде говорила с Царем, и Царь сказал ей о своих отношениях с Катей. "Ты лжешь!" – кричит Катя. "А откуда же, как не от него, я могла узнать? – торжествующе возражает Мария. – Ведь ты об этом никогда мне и слова не сказала". Этот довод убивает Катю. Закрыв глаза, стиснув зубы, руки, она сидит, молча покачиваясь из стороны в сторону – с выражением такого отчаяния на лице, что Мария пугается, трясет сестру: "Катя? Что с тобой?" Не глядя на Марию, как будто сама себе, Катя говорит тихо: "Я бы убила себя, если бы не *он*... (с силой:) Но я хочу, чтоб *он* был – *он* у меня будет – я его чувствую!" Мария испугана еще больше, ей кажется, что сестра сошла с ума, она в отчаянии, она торопливо объясняет, что все это было не так, что Царь принял ее за Катю и сказал... "Что сказал?" – хватает ее за руки Катя. Но Мария не успевает ответить: в передней уже слышен бас княгини и голос князя, Мария поспешно выбегает...

Трио: две комические фигуры – огромная, кричащая ба-

сом "пастушка", с робко поддакивающим "пастушком" сзади, и трагическая фигура Кати. В ответ на гневные восклицания княгини, Катя гордо заявляет, что она действительно – любовница Царя, "она его любит – и будет любить". "Какая наглость! Ты слышал? – оборачивается княгиня к мужу. – Что же ты молчишь, дурак?" И она заявляет Кате, что не позволит позорить имя Долгоруких, что теперь без себя она не отпустит ее ни на шаг, она будет держать Катю взаперти... Вытолкнув мужа, "пастушка" выходит, замкнув дверь на ключ.

День. Елизаветинские апартаменты дворца – с низкими сводчатыми потолками, старинной мебелью. Двое рабочих и подрядчик возятся у голландской с цветными изразцами печки. В противоположном углу, сейчас закрытый от остальных отворенной дверью шкафа, – "столяр Степанов". Шкаф вделан в стену недалеко от изголовья кровати. Степанов быстро открывает совершенно незаметную для постороннего глаза выдвижную дощечку в стенке шкафа, прикрывающую небольшой тайник. Пользуясь моментом, Степанов ставит в тайник ящичек с часовым механизмом на крышке, задвигает дощечку и принимается за работу над неоконченными еще резными дверцами шкафа. Подходит подрядчик, напоминает Степанову, что господин Орлов требует, чтобы вся работа была сдана завтра. Степанов отвечает, что у него все готово, все рассчитано по часам: завтра остается только приладить дверцы. "То-то... Не забудь, что для Царя работаешь..." – строго добавляет подрядчик...

В гостиной у Долгоруких – княгиня, Мария, Орлов. Орлов говорит, что заехал, чтобы справиться о здоровье "милой фрейлины" и прокатить ее на своем рысаке – если разрешит княгиня. Княгиня заявляет, что Катя должна сейчас отправиться вместе с ней на примерку к портнихе, m-me Paillot, а выйти к Орлову – Катя не хочет: "Все капризы! Ах, как с ней трудно! Если Орлову угодно – он может прокатить Марию..." Растерявшемуся от неудачи Орлову ничего не остается, как согласиться. Он уходит, чтобы ждать Марию внизу в экипаже.

Катя слышит все это из своей комнаты. Она знает, что Орлов приехал, чтобы спасти ее, чтобы устроить ее побег из дома, но она ничего не может сделать: в ее комнате – приставленные к ней княгиней две здоровенных монашки и странник. Эти телохранители хватают ее, если она подбегает

к двери, закрывают ей рот, когда она пробует закричать... Ее выпускают только тогда, когда Орлов уже вышел. В передней она встречается с одетой для поездки Марией. ”Я тебя ненавижу!” – тихо говорит Катя. ”Катя, милая...” – горячо начинает Мария – и сейчас же останавливается: за спиной Кати – выросла огромная фигура княгини. ”Зайдешь потом к m-me Paillot”, – приказывает она Марии.

Музей восковых фигур. Посетители. Возле одной из фигур и происходит встреча ”столяра Степанова” с Анной (которую мы уже видели на заседании Тайного Общества в ресторане). Степанов просит Анну передать членам Общества, что все готово: бомба с часовым механизмом положена в тайник, остается только завести часы... ”Когда?” – спрашивает Анна. ”Завтра”, – отвечает Степанов. Они расходятся...

В окне за стеклом – восковые манекены, одетые по моде 80-х годов. Вверху вывеска ”M-me Paillot. Couture”. Подъезжает огромная шестиместная карета, высаживаются: княгиня, Катя и телохранители – две монашки, лакеи и два странника. Эта странная компания, привлекая внимание прохожих, входит в помещение m-me Paillot. Там Катя отказывается раздеваться в общем помещении, и m-me Paillot проводит ее в соседнюю комнату. Княгиня, занятая примеркой, остается в первой комнате. ”Телохранители” там же, у дверей.

M-me Paillot начинает примерять платье Кате. Катя, подавленная всем происшедшим, не слушая, отвечает односложным ”oui” на французскую трескотню m-me Paillot. С улыбкой поглаживая Катину грудь, m-me Paillot замечает: ”Mais vôs belles pommes, elles mûrissent...” Катя – все так же: ”Oui...”

Появляется Мария. Происходит объяснение между сестрами (m-me Paillot, продолжающая примерку, не мешает им – она понимает только по-французски). Мария умоляет Катю простить ее: она ненавидит сама себя за все то, что она сделала, ”но теперь она поняла все...” ”Что?” – спрашивает Катя. – ”Ребенок?” – отвечает Мария вопросом... Катя – тихо: ”Да...” Мария сообщает, что Орлов хотел устроить побег Кати завтра, но Мария убедила его, что нужно сегодня, сейчас же – он ждет ее в карете за углом... ”Скорей, пока в соседней комнате m-me будет примерять мне платье... Через эту дверь – в коридор и потом вниз, во двор... Скорее!” – в лихорадочном волнении говорит Мария. Катя не верит: это опять какая-нибудь ловушка со стороны Марии! Мария в отчаянии, она замолка-

ет, у нее по лицу текут слезы... Катя увидела – и поверила. Она быстро, крепко целует Марию. M-me Paillot с изумлением смотрит... Мария увлекает ее из комнаты: "Mais allons, madame, je suis très pressée". Катя торопливо одевается, руки не слушаются ее. Наконец, она готова. Она выходит в коридор...

Елизаветинские апартаменты во дворце. Царь, сопровождаемый подрядчиком, осматривает сделанные работы. Вот он подошел к стенному шкафу с неготовыми еще дверцами. "Будьте спокойны – к завтраму все будет готово, ваше величество", – рапортует подрядчик. Вдруг, недовольно сморщившись, Царь останавливается, прислушивается: где-то скребется мышь. "Терпеть не могу мышей! Чтоб этого не было!" – говорит он подрядчику и отпускает его. Оставшись один, Царь снова прислушивается к мышиному шороху: где это – под полом или здесь, в этом шкафу? Стук в дверь и голос Орлова: "Это я, ваше величество!" Царь оборачивается – и видит стоящую в дверях, задохнувшуюся от волнения Катю...

В мастерской m-me Paillot в это время бушует разъяренная княгиня, обнаружившая исчезновение Кати. Мария, скрывая свою роль в побеге Кати, подыгрывает княгине.

Раннее утро. У подножия винтовой лестницы, ведущей в елизаветинские апартаменты, Степанов с инструментами, перед ним Орлов. "Можешь идти домой", – объявляет он столяру. Степанов стоит, не веря ушам: все пропало... "Но там еще... шкаф..." – растерянно бормочет он. "Зайдешь через месяц – тогда тебе скажут, когда можно кончить", – говорит Орлов и, заметив убитый вид столяра, добавляет: "Деньги за работу можешь получить сейчас, в канцелярии..."

Елизаветинские апартаменты. День, раскрыто окно, слышен праздничный звон колоколов. Катя – уже оправившаяся, расцветшая, еще более красивая, чем прежде. Она счастлива, она играет со своим ребенком, сидя на постели. Ребенок тянется к открытому, все еще без дверец, шкафу, Катя смеясь удерживает его и просит, чтобы Царь приказал, наконец, привести шкаф в порядок: все вещи там пылятся без дверец. Царь обещает, что сегодня же это будет сделано. И затем Катя узнает от него то, чего она давно уже боялась: через несколько дней ее счастливое затворничество в этой комнате кончается. Царице – хуже, Царь должен сопровождать ее в Крым, но он не может расстаться с Катей – она тоже должна ехать туда вместе со всем двором. Взять туда с

собой ребенка, конечно, нельзя: сегодня же вечером приедет женщина, чтобы взять ребенка и увезти его к матери Орлова. "Иначе нельзя, ты же сама понимаешь..." – Царь кладет руку на голову Кате. Склоняя голову под этой тяжелой рукой, Катя тихо отвечает: "Я понимаю..."

Поздний вечер. В той же комнате столяр Степанов – один. Он быстро вынимает из тайника ящичек, заводит часы, снова ставит ящичек в тайник, торопливо заделывает его кирпичами, закрывает выдвижной дощечкой – облегченно смахивает с лица пот... Навешивает на шкаф дверцы и, забрав свои инструменты, выходит.

В соседней комнате – обычно, видимо, нежилой, заставленной старинной мебелью в чехлах, – стоит коляска с ребенком. Катя, уже одетая на ночь, в пеньюаре – нагнулась над спящим ребенком, в глазах у нее – крупные слезы...

В первой комнате появляется Царь в сопровождении пожилой, просто одетой женщины. Он зовет Катю: пора! Входит Катя со спящим ребенком на руках. Ей страстно хочется поцеловать ребенка в последний раз, но она не смеет: боится разбудить его. Женщина уносит ребенка. Катя ничком лежит на постели, Царь уговаривает ее успокоиться. Она вдруг вскакивает: она хочет – ей нужно! – увидеть своего ребенка еще, последний раз: "Ради Бога... Только на секунду! Я сейчас же вернусь..." Накинув сверх пеньюара манто, она убегает.

Царь остается один. Он прислушивается: слышен какой-то шорох. Опять мыши? Он стучит каблуком в пол – шорох не прекращается. Он открывает дверцу шкафа, прислушивается...

Катя – внизу, у подножия винтовой лестницы, сквозь стекло двери смотрит на женщину, которая усаживается в освещенной карете, бережно кладет на колени закрытый темной шалью сверток. Карета отъезжает.

В одном из своих апартаментов – Царица. Возле нее – статс-дама, придворный доктор, каплющий в стаканчик какое-то лекарство. Входит Царь, притворно-веселым тоном утешает больную, что в Крыму ей на другой же день станет легче, можно выехать туда хоть завтра: он закончил все, что ему нужно было сделать до отъезда...

Катя медленно, обессиленная, поднимается по винтовой лестнице. Вдруг она слышит страшный взрыв вверху. Она инстинктивно бросается вниз, но сейчас же останавливается и с

криком бежит вверх. Зацепившееся за резные украшения лестницы манто слетает с нее – она бежит, не замечая...

Услышавший взрыв Царь, оборвав на полуслове фразу, устремляется из комнаты, где он был с Царицей, и бежит, не обращая внимания на умоляющие крики Царицы и остальных. Царица в ужасе вскочила и медленно, с трудом идет, опираясь на руку доктора...

Смятение во дворце. Лакеи, придворные, офицеры и солдаты охраны со всех сторон бегут по коридорам и залам дворца. Навстречу им ползет дым...

Царь стремительно входит в полуразрушенные взрывом елизаветинские апартаменты. В бывшей комнате Кати – уже целая группа дворцовых обитателей, перепуганных и еще больше скандализованных, , фрейлина Долгорукая в ночном туалете, схватив кого-то за руку, в отчаянии кричит: "Он оставался здесь! Где он – где Царь? Он жив?" Увидев входящего Царя, она кидается к нему. Среди придворных – движение, шепот... Обернувшись и хлестнув гневным взглядом эту группу, Царь приказывает: "Прошу оставить меня вдвоем с княжной Долгорукой!" Все мгновенно исчезают. "Боже мой... Ты не ранена? Катя! Что же ты молчишь?" – обнимает Царь Катю.

И вдруг в треснувшем от взрыва стенном зеркале Царь видит остановившуюся на пороге Царицу с придворным доктором. Царице – с одного взгляда все ясно. Катя, молча, широко открытыми глазами в ужасе смотрит на нее. Царица молча поворачивается и выходит. Царь делает шаг вслед за ней, но сейчас же возвращается и снова привлекает к себе Катю. "Тем лучше... Пусть все знают!" – говорит Царь.

День. В салоне Шуваловых вдоль стены – как статуи сидят пожилые дамы, лысые, пергаментные сановники. Сдержанно-негодующие восклицания: "Скандал!" – "Неслыханно!" – "Бедная княгиня Долгорукая..." – "А Царица?" – "Ужасно!" Появляется багровый, отдувающийся граф Шувалов: среди "статуй" – движение. Шувалов – только что из дворца, с последними сенсационными новостями. Царица внезапно изменила решение и сегодня уезжает за границу, в Киссинген, его величество рано утром уже отбыл в Крым. Кто-то из "статуй": "А *она*?" Шувалов: "Долгорукая? В свитском поезде – тоже в Крым". "Статуи" онемели от негодования.

Слышно только чье-то восклицание вполголоса: "Какая наглость!"*

"Статуи" шуваловского салона сменяются восковыми фигурами в музее. Возле одной из фигур – встречаются Анна и бледный, осунувшийся "столяр Степанов". Торопливый, отрывистый разговор Анны: "У тебя дома – жандармы". Степанов: "Знаю. Я всю ночь бродил по улицам". Анна: "Сегодня – в разных поездах – мы едем в Москву. Ты – железнодорожный сторож Сухоцкий". Степанов: "Хорошо". Анна: "И когда через месяц *он* будет возвращаться из Крыма через Москву..." Степанов: "Хорошо..." Расходятся...

Освещенное еще ярким заходящим солнцем море. Крутой берег. Идущий вверх террасами парк, цветущие южные растения. По узкому пляжу ходит часовой с винтовкой.

Море видно сверху, с площадки в парке Крымского дворца. Площадка наполнена придворными, военными. Одиноко, отдельно от всех – княжна Катя Долгорукая, возле нее – только Орлов. Перед Царем – посланник турецкого султана и конюх, держащий на поводу великолепного арабского коня: это дар султана Царю. Другой конюх подводит второго коня. "А это – для... для..." – посланник, замявшись, прячет в низком поклоне конец фразы. Быстрый обмен взглядов, легкий шепот в рядах придворных – и затем все замерло под сверкнувшим взглядом Царя. Намеренно-резко отчеканивая каждое слово, Царь говорит: "Княжна Долгорукая, вам угодно принять подарок султана?" Катя подходит к лошади и неожиданным, быстрым движением вскакивает на нее. Горячая лошадь делает скачок в сторону придворных, они отбегают, пятятся. Катя, громко смеясь, быстро справляется с лошадью. С приветственным жестом в сторону Царя и турецкого посланника она направляет лошадь через расступившиеся ряды придворных и исчезает в аллее. Обернувшись к группе придворных, Царь вызывающе спрашивает: "Прекрасная наездница, не правда ли?" Согласный хор в ответ: "Да, да! Замечательно!" С едва заметным тиком под глазом, с презрительной улыбкой Царь объявляет придворным: "Вы свободны,

---

* *Замечание автора на рукописи:* У с и л и т ь. 1) Семейный тайный совет (дядья, мать etc.) с участием Шувалова, митрополита – о возможном перевороте, регентстве etc. 2) Предложение отречься – в виде намека. (Р е д.)

господа!” – Поклонившись посланнику султана, вскакивает на коня и рысью направляется вслед за княжной Долгорукой.

Он едет рядом с Катей. Тик под глазом теперь у него очень заметен. Он говорит о том, как он устал от всего этого, как его мучит ложное положение Кати. Катя успокаивает его: ей совершенно безразличны эти люди, ей нужен только он один... ”И... наш ребенок... – тихо добавляет она. – Я каждую ночь вижу его во сне...”

Они подъезжают к отдельному маленькому домику в парке, отведенному княжне Долгорукой. Навстречу им из сумрака поперечной аллеи выходит высокий, тощий как скелет старик, с косой на плече, в мундире отставного солдата. Лошадь Царя храпя бросается в сторону. ”Кто это? – тревожно вглядываясь, спрашивает Царь. ”Садовник Иванов 3-й, ваше величество!” – рапортует старик. ”Сколько ж тебе лет, дед?” – ”Девяносто три года, ваше величество!” Царь поручает ему отвести лошадей и вслед за Катей входит в домик.

Наконец – вдвоем, одни! ”Если б можно было бросить все, забыть обо всем и вместе с тобой...” – начинает Царь и вдруг останавливается, прислушивается, болезненно морщась: под полом скребутся мыши.

Он испуганно хватает за руку Катю: ”Опять мыши... как тогда, во дворце!.. Ты слышишь?”

Внутренность бедно обставленной комнаты в железнодорожной будке. Ночь. Пусто. Горит лампочка. Под полом слышен какой-то тихий шорох, глухое постукивание. Затем далекий свисток поезда. Осторожно приподнимается половица, вылезает Степанов – теперь ”железнодорожный сторож Сухоцкий”. Он вытаскивает подаваемые снизу Анной мешки с землей. Затем спускается к ней в подполье и, освещая себе фонарем пути, вползает за нею в прорытый ими подземный ход. Слышен глухой грохот проносящегося над их головами поезда, на шею Анны сыплется земля. Анна смахивает ее.

Катя во сне старается смахнуть мешающий ей солнечный луч. Царь, уже вставший и одетый, любуется ею, плотнее задергивает штору, выходит наружу. Там, за густой изгородью деревьев, слышен взволнованный спор нескольких голосов. Голос Орлова: ”Он не приказал беспокоить...” Царь: ”Орлов! Что там такое?” Орлов вручает Царю депешу. Царь вскрывает и читает ее – уже войдя в комнату Кати. Катя проснулась, она видит, как дрожит депеша в руке Царя и как на его лице по-

очередно сменяются выражения ужаса, радости, мучительного стыда. "Что случилось?" – пугается Катя. Молча передав ей депешу, Царь выходит из домика. Перед дверью домика теперь уже двое: Орлов и Шувалов. Шувалов, взволнованный, подходит к Царю: "Ваше величество, осмелюсь доложить, что по моим сведениям..."

Катя, одна, читает депешу, извещающую о кончине Царицы.

Царь отвечает Шувалову: "Что ж, от судьбы не уйдешь. Ехать я все равно должен. Вы примите все меры предосторожности. Как обычно – два поезда, первый пойдет свитский". Когда Шувалов уходит, Царь приказывает Орлову: "Мы выезжаем в полночь. К десяти доставишь сюда священника, но так, чтобы ни одна душа не знала, – слышишь?"

Маленькая крымская станция. В телеграфной рябой телеграфист выстукивает депешу.

Из телеграфного аппарата рука тянет ленту телеграммы: принимает депешу телеграфист подмосковной станции. Возле него вертится мальчик – Ваня Степанов. Взглянув на ленту, телеграфист приказывает мальчику: "Беги скорее к брату, скажи, чтоб глядел в оба: завтра ночью Царь проедет на двух поездах..." – "Как – на двух поездах?" – удивляется мальчик. – "Так. Потом приду, расскажу. Беги!" Ваня бежит вдоль железнодорожного полотна к будке сторожа, вихрем влетает в нее и весело кричит Степанову: "Царь едет! На двух поездах!" Степанов вскакивает, бледный: "Когда?" Ваня: "Завтра ночью".

Освещенные луной кипарисы, за ними – кресты кладбища. Возле ограды кладбища – дом. Орлов и два жандарма дворцовой охраны стучат в дверь дома, дверь им открывает священник в накинутом на плечи подряснике. Он в испуге пятится, увидев жандармов. Орлов и жандармы входят внутрь. Священник растерянно бормочет, что он не виноват – за что его хотят... Орлов прерывает его приказом – скорее одеваться и ехать. "Куда?" – спрашивает священник. Орлов: "А это вы увидите. Да поживей, батюшка, поживей!"

Такие же освещенные луною кипарисы перед домиком Долгорукой. Садовник Иванов 3-й и Царь. Царь спрашивает строго солдата: "Молчать умеешь?" – "Так точно, ваше величество!" Царь: "Так вот, я тебя скоро позову, но об том, что услышишь и увидишь, – молчи до самой смерти". Садов-

ник: "Ну, молчать недолго: смерть-то уж близка..." Царь – подозрительно: "Ты – про что?" Садовник: "Как – про что? Девяносто три года мне, ваше величество!"

Царь входит к Долгорукой и сообщает ей о своем решении: теперь же, до отъезда в Петербург, они должны обвенчаться... Эта свадьба – на другой день после смерти Царицы – кажется Кате недопустимым кощунством, это пугает ее, она умоляет Царя отложить венчание. Царь настаивает и, наконец, объясняет Кате, почему он так торопится с этим: Шувалов предупредил его, что его жизни снова грозит опасность – по приезде в Петербург, а, может быть, даже в пути, и Царь не хочет, чтобы его – Катин – ребенок остался безымянным, "незаконным".

Появляется Орлов со священником. Священник, узнав Царя, пугается еще больше, хочет упасть на колени. Царь удерживает его и приказывает начать обряд. Священник дрожащими руками набрасывает на себя облачение. Сзади взволнованного Царя становится садовник: этот старик совершенно спокоен, его ничем не удивишь. Сзади Кати – Орлов. Налетая на огонь свечей, кружится бабочка. И в этой странной обстановке, среди упакованных чемоданов, начинается венчание Царя и княжны Долгорукой... "Только вы, батюшка, поскорее..." – шепчет Орлов священнику перед началом...

"Скорее... Скорее!" – торопит Степанов Анну. На столе перед ней – колба, куски динамита. Она запаивает на спиртовке стеклянную трубочку. "Где контакты?" – спрашивает Степанов, ощупывая все на столе, лихорадочно жует. "Где контакты?" – уже почти кричит он. Анна пододвигает к нему ящичек с зажимами для проводов и двумя кнопками на крышке. Присоединив к ним провода, Степанов спускается с фонарем в подполье, чтобы проверить там проводку.

День. Та же комната в железнодорожной будке, но уже все убрано. Положив голову на стол, спит Анна. Тикают стенные часы. Степанов надевает куртку железнодорожного сторожа и выходит. Он идет по рельсам, осматривая путь. Вдоль рельс проходит солдат охраны с винтовкой, вдали виден другой, третий. Возле одного из солдат с любопытством вертится Ваня. Степанов сердито отсылает его домой: тут ему не место...

/"Сторож" знает, что царский поезд – идет вторым.

В пути, ночью, на маленькой станции Царь переходит из

своего поезда в свитский – в купе своей молодой жены./*

Та же комната в будке, но уже поздний вечер. Анна, в лихорадке ожидания, смотрит на стенные часы. Степанов беспокойно ходит взад и вперед. Ваня просит у него позволения пойти посмотреть, как поедет Царь "на двух поездах".

Искры летят в темноте из трубы мчащегося паровоза.

Купе Долгорукой. Задернутая шторой лампочка в потолке, полумрак. Слышен голос Кати: "Нет-нет... Мне одной страшно... Еще только одну станцию вместе, а потом..."

В будке Степанова слышен далекий свисток паровоза. Анна бросается к открытому окну, Степанов – к контактам. Анна – обернувшись к Степанову – отрывистым шепотом: "Подожди – это свитский... Я тогда скажу..." За окном перед ней вырастают огненные глаза паровоза, с грохотом проносится свитский поезд. Короткая пауза тишины. Вдруг, вспомнив что-то, Степанов подбегает к занавеске, отдернул ее, в ужасе говорит Анне: "Ваня... Он наверное там..." – и бросается к двери. Анна не слышит его: она целиком поглощена тем, что видит за окном: там вдали уже показались огни второго поезда. Свисток паровоза... Степанов, вцепившийся в ручку двери, с усилием отрывается от нее, кидается к контактам. Грохот поезда. Анна оборачивается: "Вот... Теперь!" Степанов нажимает кнопки...

За окном – отдаленная вспышка пламени, грохот взрыва, секунда мертвой тишины. Степанов стремительно выбегает наружу.

В темноте – мелькание фонарей, лиц, бегущих ног, сверкающих штыков, крики. Свалившиеся с полотна, развороченного взрывом, вагоны и паровоз царского поезда. Из паровозного котла со свистом выходит облако пара, застилая экран...

Ярко освещенный коридор в свитском вагоне. Полуодетые дамы, офицеры, придворные, окружившие Царя, возле него – Орлов. Неясный, взволнованный говор. Из своего купе выходит Долгорукая. Царь подходит к ней и, склонившись, молча целует ей руку. Все затихли. Мимолетные, многозначительные взгляды...

---

* В авторской рукописи сценария утрачена страница 32-я. Она восстановлена нами по авторскому резюме сценария (нами в настоящее издание сочинений Замятина, не претендующее на академическую полноту, не включаемому). Вставленные фразы в прямых скобках. (Ред.)

У рельс под фонарем – Степанов на коленях перед лежащим Ваней. Он окликает мальчика. Ваня открыл глаза. Через силу улыбаясь, мальчик взял руку брата, крепко вцепился в нее. К Степанову подбегает телеграфист и шепчет ему: "Царь жив! Уходи!" Степанов, не отвечая, не двигаясь, свободной рукой вынимает из кармана какой-то конверт, передает его телеграфисту, тот быстро уходит.

Остановившись возле одного из уцелевших вагонов царского поезда, телеграфист быстро прикалывает конверт на видном месте и исчезает в темноте.

Степанов – в прежней позе над Ваней, продолжающим держать его руку. Ваня услышал приближающиеся шаги, голоса, звон шпор, делает движение головой, не открывая глаз, крепче сжимает его руку – Степанов остается. Подбежавший жандармский офицер наклоняется, вглядывается: "Ты кто? Здешний сторож?" Степанов молчит. Офицер оборачивается назад – к солдатам: "Возьмите его!"

Растерянный, запыхавшийся, потерявший всю важность Шувалов быстро входит в коридор свитского вагона, подает Царю конверт. Царь вынул письмо, читает. Лицо его остается непроницаемо-спокойным, он знает, что все на него смотрят, только чуть заметен тик под глазом. В письме – предупреждение от имени Тайного Общества, что приговор все равно будет приведен в исполнение – не позже чем через месяц. "Что это?" – тревожно спрашивает княжна Долгорукая. "Ничего, ничего..." – Царь поспешно прячет листок и поворачивается к Шувалову: "Едем!" – "Ваше величество!" – умоляюще начинает Шувалов. Царь резко обрывает его: "Я должен!" – и, пропустив вперед Долгорукую, входит за ней в купе.

Поезд медленно двигается.

ЛИЦА

АЛЕКСАНДР БЛОК

1918 год. Маленькая редакционная комната – какая-то пустая, торопливая, временная – два-три стула, в углу связки – только что из типографии – книг. Еще непривычно, что в комнате – в шляпах и пальто. И непривычный, дружески-вражеский разговор с одним из редакторов лево-эсэровского журнала.

Стук в дверь – и в комнате Блок. Нынешнее его, рыцарское лицо – и смешная, плоская американская кепка. И от кепки – мысль: два Блока – один настоящий, а другой – напяленный на этого настоящего, как плоская американская кепка. Лицо – усталое, потемневшее от какого-то сурового ветра, запертое на замок.

И в углу около книг – какое-то мимоходное, шепотом, редакционное совещание – я на минуту вдвоем с Блоком.

– Сейчас? (его ответ). Ну какое же писание. Выколачиваю деньги. Очень трудно...

И вдруг – сквозь металл, из-под забрала – улыбка, совсем детская, голубая:

– А я думал, что вы – непременно с бородой до сих пор, вроде земского доктора. А вы – англичанин... московский...

Это было мое знакомство с Блоком. Только этот короткий разговор, улыбка, кепка.

Три года затем мы все вместе были заперты в стальном снаряде – и во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда. В эти предсмертные секунды-годы надо было что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде. Смешные в снаряде затеи: "Всемирная Литература", Союз Деятелей Ху-

дожественного Слова, Союз Писателей, Театр... И все писатели, кто уцелел, в тесноте сталкивались здесь – рядом Горький и Мережковский, Блок и Куприн, Муйжель и Гумилев, Чуковский и Волынский.

Сначала – жужжащая, густая приемная "Всемирной Литературы" на Невском. И Блок проходит сквозь, и как-то особенно раздельно, твердо – берет руку – и слышен каждый слог: "Николай Степанович!" – "Федор Дмитриевич!" – "Алексей Максимович!"

Горький тогда был влюблен в Блока – он непременно должен быть на час в кого-нибудь, во что-нибудь влюблен: "Вот – это человек! Да! Покорнейше прошу!" Блока слушал Горький на заседаниях "Всемирной Литературы" так, как никого.

Еще неясно было, что мы заседаем, завинченные в летящий стальной снаряд, или, быть может, еще не устал Блок пересаживаться из заседания в заседание, но он был пока не тот, безнадежный и усталый, как позже, он срывал с якоря толстых томов не одного только Горького.

В один весенний вечер – заседание на частной квартире. Горький, Батюшков, Браун, Гумилев, Ремизов, Гизетти, Ольденбург, Чуковский, Волынский, Иванов-Разумник, Левинсон, Тихонов и еще кто-то – много... и один Блок. Доклад Блока о кризисе гуманизма.

Я помню отчетливо: Блок на каком-то возвышении, на кафедре – хотя знаю, никакой кафедры там не могло быть – но Блок все же был на возвышении, отдельно от всех. И помню: сразу же – стена между ним и всеми остальными, и за стеною – слышная ему одному и никому больше – варварская музыка пожаров, дымов, стихий.

А потом – в комнате рядом: потухающий огонь в камине; Блок – у огня со сложенными крыльями бровей, упорно что-то ищущий в потухающем огне, и взволнованные за полночь споры, и усталый, равнодушный ответ Блока – издали, из-за стены...

Кажется, весь этот вопрос – о кризисе гуманизма – ответвился как-то от Гейне: Блок редактировал во "Всемирной Литературе" – Гейне. Работал он над Гейне необычайно тщательно и усидчиво. Помню какой-то будничный, денежный разговор – и слова Блока:

– Оплата? Какая же тут может быть оплата? Вчера за

два часа я перевел двенадцать строк. И еще в комнате у меня в тот вечер было тепло, горела печь. Очень трудно, чтобы перевести по-настоящему.

Он делал все – "по-настоящему". Но все же чувствовал – ни на минуту не переставал чувствовать, что это – не то, не настоящее.

Вижу его в зале, у окна – вдвоем с Гумилевым. Тоскливое, румяно-холодное небо. Гумилев, как всегда, жизнерадостен, какие-то многообещающие проекты и схемы. И Блок, глядя мимо, в окно:

– Отчего нам платят за то, чтобы мы не делали того, что должны делать?

А за окном – опустошенное ветром, румяное, холодное небо...

В тесноте, в темноте, внутри несущегося со свистом стального снаряда – торопились заседать, одно заседание перекрывало другое. Союз Деятелей Художественной Литературы решил заняться в снаряде – изданием произведений изящной словесности. Составилась редакция: Блок, Горький, Куприн, Шишков, Слезкин, Муйжель, Мережковский, Чуковский и я. Посыпались рукописи. Блоку приходилось давать рецензии о стихах – и я помню одну его – отточенную, острую; как и всегда на заседаниях, он не говорил, а читал по написанному (и рукопись этой его рецензии сохранилась). Один из поэтов, нанизанный на острие этой рецензии, просил меня достать у Блока его отзыв. Но на следующем заседании Блок сказал мне:

– Я не принес... Не нужно. Может, ему это очень важно – писать стихи. Пусть пишет.

Решили устроить журнал. Он должен был называться "Завтра" – и, помню, мне поручено было написать что-то вроде манифеста. Там было – о круге: вчера, сегодня и завтра, и о том, что вся литература всегда о завтра и во имя завтра, и этим определяется отношение к вчера, к сегодня. И от этого она всегда – ересь, бунт.

А потом, при пересадке с заседания на заседание – мимолетный разговор с Блоком и об этом.

Помню: на минуту, за этим – медленным, металлическим, на замке – лицом мне мелькнул человек, который трудно и больно отрывает от себя что-то. Это был первый мой разговор с Блоком – без стен. Знаю конец. Я сказал:

– Вы очень отошли от того, кем были год назад. Вы меняетесь.

Ответ:

– Да, я сам чувствую, что меняюсь.

Петербург – выметенный, опустелый; забитые досками магазины; разобранные на дрова дома; кирпичные скелеты печей. Обтрепанные обшлага; поднятые воротники; фуфайки; вязаные свитера; и в свитере – Блок. Лихорадочная попытка перегнать нужду и какие-то новые, минутные, непрочные затеи, какие-то новые заседания – из заседания в заседание...

И вот – поздно вечером, после трех или, может быть, четырех заседаний – в одной из маленьких задних комнат "Всемирной Литературы". Столовая, под зеленым колпаком лампа; лица в тени. Налево от дверей – теплая изразцовая лежанка и на лежанке, возле лежанки – Блок, Гумилев, Чуковский, Лернер, я – и кругленьким кубарем из угла в угол Гржебин.

Трудно починить водопровод, трудно построить дом – но очень легко – вавилонскую башню. И мы строили вавилонскую башню: издадим Пантеон Литературы российской – от Фонвизина и до наших дней. Сто томов!

Мы, быть может чуть-чуть улыбаясь, – верили, или хотели верить. И больше всех верил Блок. Как и всегда, как и ко всему – он и к этому подошел "по-настоящему".

В пестрой, переливающейся груде – надо было увидеть какую-то закономерность, уловить ритм. И тут у Блока оказалась зоркость глаза, острота слуха такая, как ни у кого. Башню решили строить по его плану; в издательстве Гржебина где-то хранится составленный им список ста томов. И недаром в найденной среди его посмертных бумаг автобиографии он отмечает: "Ноябрь 1919 г. Составление списка ста томов". Если вавилонская башня когда-нибудь будет построена – она будет одним из памятников Блоку: с такой тщательностью и точностью он сделал выбор.

В озябшем, голодном, тифозном Петербурге – была культурно-просветительная эпидемия. Литература – это не просвещение, и потому поэты и писатели – все стали лекторами. И была странная денежная единица: паек, – приобретаемая путем обмена стихов и романов – на лекции.

Блоку в это время жилось трудно – он неспособен был на этот обмен. Помню, он говорил:

– Завидую вам всем: вы умеете говорить, читаете где-то там. А я не умею. Я могу только по-написанному.

Но эпидемия все же захватила и его. Образовалась Секция исторических картин. Это была опять одна из вавилонских башен: в цикле исторических пьес – показать всю мировую историю – не больше и не меньше. Придумал это Горький и прикованные к столу заседаний все те же: Блок, Гумилев, Чуковский, Ольденбург, я; из других – Щуко и Лаврентьев.

Помню, с самого начала Блок в это не очень верил и говорил:

– Нельзя, чтоб искусство везло науку.

Но все-таки работал – как всегда: "по-настоящему". Все-таки это были не лекции, суррогат творчества, а к суррогатам мы уже привыкли: ели лепешки из картофельной шелухи, пили воду вместо вина. И Блок настойчиво пытался претворить воду в вино.

Одно из первых заседаний – в величественном кожаном кабинете Театрального отдела (ПТО).

Блок читал свой сценарий исторической пьесы – не знаю, сохранился ли этот сценарий, но знаю: пьеса осталась ненаписанной. Там было любимое средневековье Блока, рыцари и дамы, пажи, менестрели. И помню легкое пожатие плеч театрального начальства, когда это было прочитано. И сценарий был куда-то спрятан Блоком.

Было уже написано для Секции несколько пьес. Все спрашивали Блока: "Когда же вы дадите, Александр Александрович?" И он отвечал:

– Куда там! Вот выселяют всех из нашего дома. Все бегаю; устраиваю, чтоб как-нибудь остаться. Вчера ездили в Смольный с письмом от Горького. Завтра идти в районный отдел.

Или:

– Ну – пьеса! Вот я нынче все утро окна замазывал. И завтра надо еще в двух комнатах. Медленно идет, не умею...

И вот – квартиру удалось отстоять, окна замазаны. Он стал думать о пьесе.

– Вот еще не знаю: взять ли Куликовскую битву с татарами – мне это очень близко – или другое: Тристана и Изольду.

Говорил, что уж сделал какие-то наброски для "Тристана", и вдруг неожиданно – из египетской жизни: "Рамзес" – едва ли не последняя, написанная им вещь.

Прочитали. Делали какие-то замечания о "Рамзесе". Блок отшучивался:

– Да ведь это я только переложил Масперо. Я тут ни при чем.

Секции был обещан свой театр. Но нечем топить – нет дров: наши пьесы передали в Народный дом, из Народного дома – в Василеостровский театр. "Рамзес" – в Василеостровском театре...

Случайно я узнал об этом, рассказал Блоку. Блок усмехнулся, не очень весело:

– Пусть лучше не ставят.

И Секция наложила veto на постановку "Рамзеса" и других наших пьес. Вавилонская наша башня разваливалась.

Уже весной 21-го года – одно из последних заседаний Секции. Открыто окно, трамвайные звонки, голоса мальчишек на высохшем тротуаре. И неизвестно почему – вдруг все смешно. Ни у Блока, ни у Гумилева, ни у меня – нет папирос. Гумилев у кого-то стащил и распределяет под столом. И я вижу, как у Блока исчезает какая-то тень на виске, дрожат губы от школьнического, неслышного смеха. И кажется ему смешным каждое слово в какой-то нелепой пьесе – читается пьеса – и он заражает своим смехом.

Это был один из редких случаев, когда за эти годы я видел Блока – молодым. И может быть, это был последний раз, когда я видел Блока.

Потом шли вместе до Невского. Очень отчетливо, вырезанно, помню: слева, от Николаевского вокзала, лезла на солнце туча, но солнце еще было, брызгало.

– Очень хочется писать, – говорил Блок. – Это теперь почти никогда не бывает. Может быть, в самом деле, отдохну, и сяду...

На Садовой ждали трамвая, – все не было. Туча поползла, закрыла солнце, и сверху – как плита. И почему-то заговорили о зиме, о пещерной петербургской зиме; о том, что теперь мы, как звери, знаем лето, солнце, зиму; о том, что ему, после болезни, трудно ходить.

Над головой – туча, плита. Опять – знакомая, еле заметная тень на виске. И у меня мысль: нет, не отдохнет, не сядет. Это только минутное солнце.

Какие-то торопливые, краткие, вагонные были эти мои почти ежедневные встречи с Блоком все три последних года. И может быть, ближе всего вдвоем с ним и неспешней всего – я был летом 1920 года. Мне пришлось тогда вместе с ним работать над текстом и постановкой "Лира" в Большом Драматическом театре.

Помню: на репетициях – темный, гулкий, как губка вбирающий все звуки зал. За режиссерским столиком перед рампой или в первом ряду кресел – справа от меня медальный профиль Блока. На сцене – один и тот же выход в пятый, в шестой раз подряд, в пятый и в шестой раз падают, убивают. И я вижу, как нетерпеливо Блок поводит головой – будто мешает ему воротник – от каждого неверного слова и жеста на сцене.

Кончится чей-нибудь выход – по лесенке слева через рампу перелезает темная фигура и к Блоку:

– Ну как, Александр Александрович, – ничего?

Было впечатление: темный, пустой зал – полон для них одним зрителем – Александром Александровичем. Его тихих и медленных слов слушались самые строптивые.

– Александр Александрович – наша совесть, – сказал мне однажды, кажется, режиссер Лаврентьев. И ту же фразу – как утвержденную формулу – я слышал потом не раз от кого-то в театре.

Последние – обстановочные и костюмные – репетиции кончились часа в два, в три ночи. Блок всегда сидел до конца, и чем позже – тем кажется больше оживал он, больше говорил: ночная птица.

– Не утомляет вас это? – спросил я.

Ответ:

— Нет. Театр, кулисы, вот такой темный зал — я люблю, я ведь очень театральный человек.

На одной из таких последних ночных репетиций — вдруг стало невмочь, и решили выбросить сцену с вырыванием глаз у Глостера. Помню, Блок был за то, чтобы глаза вырывать:

— Наше время — тот же самый XVI век... Мы отлично можем смотреть самые жестокие вещи...

После утренних репетиций из театра часто шли вместе на Моховую. Из позабытых, стершихся разговоров уцелели — выброшены волною на берег — только разрозненные обломки. Но если приглядеться к ним — видишь, что все они — одно.

Ясно вижу: мы, ухватившись за ремни, стоим в вагоне трамвая. Толкают, наступают на ноги — и в этой толчее конец какого-то странного разговора.

— ...А вот бывает с вами так: смотришь на себя со стороны — ты совершенно определенно в стороне, в другом углу комнаты и видишь, себя — не себя, а чужое?

Ответ — после паузы — глаза очень далеко:

— Да, бывало. Раза три в жизни. Теперь больше не бывает... Теперь со мной ничего не бывает... — и еле приметная горечь в углах губ.

И вот идем по Бассейной — куда, не помню. Блок в своей кепке. И голый, ни с чем не связанный, обломок — его слова:

— Дышать нечем. Душно. Болен, может быть.

И может быть, в тот же — может быть, в другой день — долгий разговор, его горькие, жестокие слова о мертвечине, о лжи.

А потом, нахмурившись, упрямо — может быть самому себе, а не мне:

— И все-таки золотник правды — очень настоящей — во всем этом есть. Ненавидящая любовь — это, пожалуй, точнее всего, если говорить о России, о моем отношении к ней.

На каком-то заседании — у меня в руках английский журнал, и там я увидел статью о переводе "Двенадцати" Блока — под заглавием: "Большевистская поэма". Я показал Блоку статью. Он усмехнулся.

И потом — разговор о большевизме.

— Большевизма и революции — нет ни в Москве, ни в Петербурге. Большевизм — настоящий, русский, набожный — где-то в глуши России, может быть, в деревне. Да, наверное, там...

Он всегда говорил медлительно, металлически, холодновато. И только два-три раза я слышал в металле острие, жало – и видел: он натягивает вожжи, чтобы удержать себя.

Один раз он так говорил о марксизме. Другой раз – он только что прочитал заграничную "Русскую Мысль" Струве – и я редко слышал, чтобы он брал такие грубые слова.

– Что они смыслят, сидя там? Только лают по-собачьи.

И написал об этом очень резкую статью для невышедшей "Литературной Газеты" Союза Писателей.

Это было в апреле 1921 года – перед последней его поездкой в Москву.

Блок весь из Невы, из тумана белых ночей, Медного всадника. Пестрая, по-купечески-телесная Москва – ему чужая, и он Москве – чужой. Его чтения в Москве – в мае 1921 года – это показали.

Последний его печальный триумф – был в Петербурге, в белую апрельскую ночь.

Помню, он с усмешкой рассказывал – вечер его не разрешают: спекуляция, цены – выше каких-то тарифов. Наконец – разрешили. И вот доверху полон огромный театр (Большой) – и в полумраке шелест, женские лица – множество женских лиц, устремленных на сцену. Усталый голос Чуковского – речь о Блоке – и потом, освещенный снизу, из рампы, Блок – с бледным, усталым лицом. Одну минуту колеблется, ищет глазами, где стать – и становится где-то сбоку столика. И в тишине – стихи о России. Голос какой-то матовый, как-будто откуда-то уже издалека – на одной ноте. И только под конец, после оваций – на одну минуту выше и тверже – последний взлет.

Какая-то траурная, печальная, нежная торжественность была в этом последнем вечере Блока. Помню сзади голос из публики:

– Это поминки какие-то!

Это и были поминки Петербурга о Блоке. Для Петербурга – прямо с эстрады Драматического театра Блок ушел за ту стену, по синим зубцам которой часовым ходит смерть: в ту белую апрельскую ночь Петербург видел Блока последний раз.

На заседаниях – у каждого было уже какое-то свое, привычное место. И вот стул Блока – с краю, у самого окна, стоял теперь пустым: Блок болен. Еще зимой – с месяц стал пустым стул этот. Но отлежав месяц, Блок вернулся как будто все таким же. Да и что особенного: острый ревматизм, от промерзлых домов – у кого этого теперь нет в Петербурге? Никто не думал, что этим неособенным, обыкновенным – уже исчислены удары его сердца. И неожиданно было, когда узнали: это серьезно, и спасти его можно только одним – тотчас же увезти в санаторий за границу.

Никто из нас не видал его за эти три месяца его болезни: ему мешали люди, мешали даже привычные вещи, он ни с кем не хотел говорить – хотел быть один. И никак не мог оторваться от ненавистной – любимой России; не хотел согласиться на отъезд в финляндский санаторий, пока не понял: остаться здесь для него – умереть. Но и тут не хотел ни за что подписывать никаких прошений и бумаг. Письма в Москву о разрешении Блоку выезда за границу были написаны (в июне) Правлением Союза Писателей.

В Москве был Горький. Горький с бумагами ходил по инстанциям; к нам приходили известия: обещали, выпустят, скоро. Блок метался: не хватало воздуха, нечем дышать. И приходили люди, говорили: больно сидеть в соседней комнате и слушать, как он задыхается.

Мы заседали; стояли в очередях; цеплялись за подножки трамваев; Блок метался; Горький в Москве ходил по инстанциям. И, наконец, 3-го или 4-го августа пришло из Москвы разрешение: Блок мог уехать.

Ветреное, дождливое утро 7-го августа, – одиннадцать часов, воскресенье. Телефонный звонок – "Алканост" (Алянский) : скончался Александр Александрович.

Помню: ужас, боль, гнев – на все, на всех, на себя. Это мы виноваты – все. Мы писали, говорили – надо было орать, надо было бить кулаками – чтобы спасти Блока.

Помню, не выдержал и позвонил Горькому:

– Блок умер. Этого нельзя нам всем – простить.

Синий, жаркий день 10-го августа. Синий ладанный дым в тесной комнатке. Чужое, длинное, с колючими усами, с острой бородкой лицо – похожее на лицо Дон-Кихота. И легче оттого, что это не Блок, и сегодня зароют – не Блока.

По узенькой, с круглыми поворотами, грязноватой лестнице – выносят гроб – через двор. На улице у ворот – толпа. Все тех же, кто в апрельскую белую ночь у подъезда Драматического театра ждал выхода Блока – и все, что осталось от литературы в Петербурге. И только тут видно: как мало осталось.

Полная церковь Смоленского кладбища. Косой луч наверху в куполе, медленно спускающийся все ниже. Какая-то неизвестная девушка пробирается через толпу – к гробу – целует желтую руку – уходит.

И наконец – под солнцем, по узким аллеям – несем то чужое, тяжелое, что осталось от Блока. И молча – так же, как молчал Блок эти годы, – молча Блока глотает земля.

1921

ФЕДОР СОЛОГУБ

Дело было в кабинете генерала Бетрищева. Именно там Павел Иванович Чичиков сказал: "Ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит". И поднесено это было с такой ловкостью и так внушительно, что генерал Бетрищев поверил, что это – аксиома. Но попробуйте перенести ее из плоского Чичиковского мира, из мира мертвых душ, в мир, где горят трагические души – и вы увидите, что эта общепризнанная аксиома окажется перевернутой на голову, вы увидите, что полюбить черненькой или серенькой любовью дано всякому (из Чичиковых), и лишь немногим под силу трудный путь иной любви. Одним из этих немногих – Федор Сологуб.

Помню, однажды летом 1920 г. мы ехали с Блоком в трамвае по Литейному и, стоя в тряске, держась за ремни, говорили. Блок сказал: "Сейчас Россию я люблю ненавидящей любовью – это, пожалуй, самое подходящее определение". Да, это Блоковское определение – ненавидящая любовь – самое подходящее и для той любви, которою болен Сологуб. Молния вспыхивает только тогда, когда один из полюсов заряжен положительно, другой отрицательно. Эта любовь, как молния: на одном полюсе ее – непременно минус, непримиримый, острый.

Блок мне вспомнился не случайно: Сологуб и Блок – одного ордена, в обоих – если напряженно в них вслушаться – звучит один и тот же обертон, оба, сквозь ревы и визги жизни, непрестанно слышат один и тот же голос: Прекрасной Дамы. И пусть Блок зовет ее Незнакомкой, а Сологуб – Дульцинеей, она – одна, и ни тот, ни другой никогда не примирится с тем, чтобы дама – стала Дарьей, просто – Дарьей,

аппетитно позевывающей за ужином в папильотках и в капоте. Дарья или Альдонса (это все равно: у нее тысячи имен; нет только одного: Дульцинея) – дебела и румяна, она – женщина не плохая, она – не черная, нет, черненькая; может быть, серая; больше: может быть, даже почти белая. И любой из Чичиковых, любой из Санхо-Панс с восторгом примут ее – потому что они мудры, они знают, что и на солнце есть пятна, они знают, что принять человека и жизнь со "всячинкой", с "почти", полюбить их черненькими или серенькими – куда практичней, проще, удобней, благоразумней. А чудак Дон-Кихот и чудак Сологуб тотчас же уйдут от Альдонсы – потому что в них есть какой-то реактив, который улавливает, если в вино Альдонсы-жизни брошен хотя бы один миллиграмм "всячинки", одна только капля "почти". И бокал с таким вином Дон-Кихот и Сологуб – выплеснут за окно. Не потому, что они не любят вина жизни, а потому, что они его любят больше, чем кто-нибудь, потому что они слишком любят его: они хотят или чистейшее – или никакого, или все – или ничего. И этим определяется путь тех, кому послан прекрасный мучительный дар непримиримой любви.

Путь этот – трагический путь Агасфера, путь в Дамаск Сологубовского рыцаря Ромуальда из Турени, путь тех вечно несытых душ, о которых поют в чистый четверг на страстной. Пусть розы, пальмы, фонтаны, купола встреченного в пустыне города тысячам скажут, что это и есть Дамаск – Дон-Кихот и Сологуб, и его рыцарь Ромуальд уйдут из Дамаска дальше, им идти в пустыне без конца, пока они не лягут там костьми. Великий и тяжкий их рок в том, что их не удовлетворит никакой достигнутый Дамаск: всякое достижение, всякое воплощение убивает для них настоящий Дамаск, для них нет ничего страшнее оседлости, стен. Именно здесь их полярность с миллионами Чичиковых и Санхо-Панс, как бы в жизни они ни назывались. Чичиковы могут жить только в стенах, в прочном, решенном, найденном, в отвеченном, рыцарь Ромуальд и Сологуб могут жить только тогда, когда впереди есть еще ненайденное, нерешенное. Чичиковым страшнее всего бесконечность; для Сологуба, для романтика, [немыслимо пребывать] в неистовом восторге от того, что заблудившийся в софизмах Эйнштейн вычислил, что вселенная – конечна и радиус ее равен стольким-то миллиардам верст; если бы Сологуб не знал, что это только софизм, он не мог бы жить в

этой вселенной, она была бы тесна для него: в ней – все равно когда – можно дойти до конца.

Я все время ставил рядом эти два имени: Дон-Кихот Ламанчский и Федор Сологуб. Это делалось часто, с тех пор как Сологуб вышел на турнир со щитом, на котором сам же написал имя своей дамы: Дульцинея. И все-таки ошибся Сологуб, ошибся я, ошиблись все. Параллельность линий Дон-Кихота и Сологуба – только кажущаяся: в какой-то точке линии их пересекаются, чтобы затем разойтись в разные стороны. И угол расхождения этого так велик, что в конце своего пути Дон-Кихот перестает быть Дон-Кихотом. Многие слышали эти последние его слова: "Полноте, друзья мои, какой я рыцарь Ламанчский: нет, я просто – Алонсо Добрый". От Сологуба этих слов никто и никогда не услышит.

Если в любви Сологуба – цвет раскаленной добела молнии, вспыхивающей между двумя полюсами, спаивающей огнем плюс и минус, то в любви Дон-Кихота – цвет облака, стремящегося в бесконечную даль. Любовь Дон-Кихота – мягка и добродушна, он никого не убивал; любовь Сологуба – беспощадна, Сологуб убивает.

Но оружие, которым убивает Сологуб, – это тот самый стилет, что у средневековых рыцарей назывался "мизерикордия" (милосердие): им, из человеколюбия, прикалывали раненых насмерть. Именно так – из человеколюбия, мизерикордией – закалывает Сологуб всех своих любимых героев, чтобы избавить их от горечи открытия в Дульцинее Альдонсы. В "Отравленном саду" – Юноша и Красавица, конечно, умирают, в первый раз обнявши друг друга. Конечно, умирает на пути в Дамаск рыцарь Ромуальд из Турени. И Вера – "Заклинательница змей" – в тот самый момент, когда ей остается всего один шаг до ее Дамаска, – несомненно должна умереть. И Сережа в рассказе "Звезды" – "бросается торопливо и радостно с темной земли к ясным звездам", чтобы умереть. И лучезарная Рая является Мите – в рассказе "Утешение" – для того, чтобы сказать: "Не бойся", – когда Митя кидается вниз с четвертого этажа. Так у Сологуба неизменно с каждым из тех, кого он любит. Это – милосердная жестокость Сологубовской любви к человеку.

Но человек – человек только тогда, когда он в точности соответствует своему биологическому имени: когда он – homo erectus, когда он уже встал с четверенек и умеет смот-

реть вверх, в бесконечность. К тем, кто еще на четвереньках, кто еще роется пятачком в земле, к Санхо-Пансам — румяным, дебелым, удовлетворенным, конечным — к ним Сологуб немилосерден; их он казнит жизнью, они никогда у него не умирают, они не могут умереть. Посмотрите: на всем огромном протяжении "Мелкого беса" не умирает никто, там бессмертны. Всегда говорят о бессмертии великих людей, героев — это, конечно, ошибка: герой неразрывно связан с трагедией, со смертью; неистребимо-живуч, бессмертен — мещанин. И для него, бессмертного, у Сологуба уже не мизерикордия, а другое немилосердное оружие: кнут.

Кнут еще мало оценен как орудие человеческого прогресса. Действительнее кнута я не знаю средства, чтобы поднять человека с четверенек, чтобы человек перестал стоять на коленях перед чем и перед кем бы то ни было. Я говорю, конечно, не о кнутах, сплетенных из ремней, я говорю о кнутах, сплетенных из слов, о кнутах Гоголей, Свифтов, Мольеров, Франсов, о кнутах иронии, сарказма, сатиры. И таким кнутом Сологуб владеет, может быть, еще лучше, чем стилетом мизерикордии. Прочтите две книги его сказочек — и вы увидите, что они еще так же остры, как и двадцать лет назад. Прочтите "Мелкого беса" — и вы увидите, что Передонов обречен бессмертью, обречен вечно бродить по свету, писать доносы и "всех значительных в городе лиц уверять в своей благонадежности".

За цветами нужно ухаживать, чтобы они росли; плесень растет всюду сама. Мещанин — как плесень. Одно мгновение казалось, что он дотла сожжен революцией, но вот он уже снова, ухмыляясь, вылезает из-под теплого еще пепла — трусливый, ограниченный, тупой, самоуверенный, всезнающий. И нужно, чтобы над ним снова просвистел бич сатиры, нужен новый "Мелкий бес".

Патент на кнут не без основания историей записан на имя России, но только на кнут из ремней: ирония, сатира в русскую литературу привезены с Запада. И хотя для сатиры нет почвы более урожайной, чем наш чернозем, — до сих пор у нас вызрело три-четыре полновес-колоса, и один из них, конечно, Сологуб. Причина этого отчасти в том, что в России Санхо-Пансы всегда были слишком слабонервны, чтобы у них хватало мужества спокойно слышать сатиру. Я не знаю, был ли когда отменен приказ Петра I: "За составление сатиры со-

чинитель ее будет подвергнут злейшим истязаниям". Но главное не здесь: просто русский писатель, за малыми исключениями, всегда был уже слишком по-русски добродушен и мягкотел. В этом Сологуб, к счастью, не русский: он умеет, когда надо, стать сталью, блестящей, беспощадной.

Европейское у Сологуба – не только в его сатире: весь его стиль закален европейским закалом и гнется по-стальному. Без малейших следов надлома или трещины он выдерживает стовосьмидесятиградусный перегиб от каменнейшего, тяжелейшего быта – в фантастику, от земли, пропитанной запахом водки и щей – в землю Ойле. Тонкое и трудное искусство – к одной формуле привести и твердое, и газообразное состояние литературного материала, и фантастику, и быт – давно уже известно европейским мастерам; из русских прозаиков секрет этого сплава по-настоящему, может быть, знают только двое: Гоголь и Сологуб.

Слово приручено Сологубом настолько, что он позволяет себе даже игру с этой опасной стихией, он сгибает традиционный прямой стиль русской прозы. В "Мелком бесе", в "Навьих чарах", во многих своих рассказах он намеренно смешивает крепчайшую вытяжку бытового языка с приподнятым и изысканным языком романтика; в "Ваньке-ключнике и паже Жеане" эти диссонансы заострены еще больше и осложняются очаровательной игрой намеренных анахронизмов; в "Сказочках" – новый уклон: игра гиперболированным фольклором. Всей своей прозой Сологуб круто сворачивает с наезженных путей натурализма – бытового, языкового, психологического. И в стилистических исканиях новейшей русской прозы, в ее борьбе с традициями натурализма, в ее попытках перекинуть какой-то мостик на Запад – во всем этом, если вглядеться внимательно, мы увидим тень Сологуба. С Сологуба начинается новая глава русской прозы.

Если бы вместе с остротой и утонченностью европейской Сологуб ассимилировал и механическую, опустошенную душу европейца, он не был бы тем Сологубом, который нам так близок. Но под строгим, выдержанным европейским платьем Сологуб сохранил безудержную русскую душу. Эта любовь, требующая все или ничего, эта нелепая, неизлечимая, прекрасная болезнь – болезнь не только Сологуба, не только Дон-Кихота, не только Блока (Блок именно от этой болезни и умер) – это наша русская болезнь, morbus rossica. Этой имен-

но болезнью больна лучшая часть нашей интеллигенции – и, к счастью, всегда будет больна. К счастью потому, что страна, в которой уже нет непримиримых, вечно неудовлетворенных, всегда беспокойных романтиков, в которой остались одни здоровые, одни Санхо-Пансы и Чичиковы, – раньше или позже обречена захрапеть под стеганым одеялом мещанства. Быть может, только в огромном размахе русских степей, где будто еще недавно скакали не знающие никакой оседлости скифы, могла родиться эта русская болезнь. При всем своем внешнем европеизме Сологуб – от русских степей, по духу – он русский писатель куда больше, чем многие из его современников, например, Бальмонт или Брюсов. Жестокое время сотрет многих, но Сологуб – в русской литературе останется.

1924

ЧЕХОВ

Революцию часто сравнивают с метелью – с этой седой, буйной русской стихией. Попробуйте наутро после метельной ночи выйти в сад – вы не увидите уж ни одной знакомой тропинки, ни одного знакомого предмета. Все белое, новое, всюду сугробы, и вы не знаете, что под сугробом: может быть, колодец, может быть, скамейка, может быть, куст жасмина. Так же замело все дороги, так же насыпало сугробов за эти десять лет русской метели. И под одним из сугробов оказался Чехов.

Поговорите о Чехове с кем-нибудь из читателей нового, последнего поколения. Вы чаще всего услышите: "Чехов? Нытье, пессимизм, лишние люди..." – "Чехов? Никакого отношения к новой литературе, к революции, общественности..." Это значит, что Чехова не знают, его перестали видеть, замело к нему все тропинки. И это значит, что пора взять лопату, разрыть сугроб и показать Чехова, показать его биографию. Не внешнюю его биографию – ею занимались довольно, а биографию его духа, линию его внутреннего развития.

"Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким." Это – коротенькая, неизвестно к кому относящаяся заметка из записной книжки Чехова, опубликованной после его смерти. И можно думать, что он написал это о себе: именно с ним было так, всю жизнь он прожил один. Приятелей у него было много, но друзей – таких, которым бы он настежь открыл двери в свою душу – таких друзей у него не было. Было в нем какое-то особое целомудрие, заставлявшее его тщательно прятать все, что глубоко, по-настоящему волновало его. Оттого для Чехова трудно установить то, что я назвал "биографией духа". И лишь путем "косвенных улик",

учитывая некоторые малозаметные события внешней его биографии, внимательно прислушиваясь к тому, что говорят действующие лица его произведений, – можно увидеть, в чем была его вера и каковы были его общественные взгляды.

Бога церковного Чехов потерял еще в юности. Этому очень помогло то, что Антона Павловича (и его братьев) воспитывали "в страхе Божьем". Обязательное отбывание молитвенных повинностей оказало действие прямо противоположное тому, какого добивались родители. Позже, уже взрослым человеком, Чехов об этом писал так: "Религии теперь у меня нет. Когда, бывало, я и мои два брата среди церкви пели "Да исправится", – на нас все смотрели с умиленьем и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками".

Потерявши церковную религию, какую-то другую Чехов нашел еще не скоро: он долго жил безо всякого Бога, безо всякой веры. Первый период его литературной работы, вплоть до средины 80-х годов, прошел в том, что он "скакал, как молодой теленок, выпущенный на простор, смеялся сам, смешил других" (из писем Чехова). И только во второй половине 80-х годов происходит в нем резкий переворот, только тут он впервые серьезно задумывается над жизнью, над смыслом жизни, над смертью. Впервые в том, что он пишет, появляется острый привкус горечи, тоски, неудовлетворенности. Уже в "Счастье" и в "Степи" залитая солнцем ширь омрачается по временам, как тенью от крыльев летящей птицы, – мыслью о смерти, и тогда "сущность жизни представляется отчаянной, ужасной". В "Скучной истории" эта легкая, мелькающая тень – вырастает уже в темную, безнадежную, давящую тучу.

И не только эту смерть увидел теперь Чехов: увидел он и другую, быть может, еще более мучительную, медленную смерть – увидел тысячи заживо погребенных в болоте пошлой и мелкой обыденной жизни. С искусством опытного врача, по тончайшим, почти неуловимым признакам открывающего в пациенте смертельную болезнь, – отыскивает Чехов пошлость там, где на первый взгляд жизнь идет так, как будто, мирно и благополучно ("Учитель словесности", "Попрыгунья", "Моя жизнь", "Ионыч", позже: "Невеста"). В "Черном монахе" – он определенно решает: смерть лучше обыденной тусклой жизни.

И если бы Чехов перестал писать в эти годы – правы были бы те, у которых при имени Чехова сразу же выскакивают кнопки с ярлыками: "пессимизм", "нытье", "лишние люди". Но в 90-х годах в линии внутреннего его развития мы видим новый поворот: именно в эти годы Чехов явно выходит из своего прежнего равнодушия к вопросам общественности. Тот Чехов, который за подписью "Чехонте" писал в разных "Будильниках" и "Стрекозах", не задумываясь начал работать в реакционном "Новом времени". Теперь Чехов уже говорит о нововременских публицистах, Буренине и Жителе: "Они мне просто гадки; по убеждениям своим я стою на 7375 верст от Жителя и К°"; "После чтения Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня остается во рту вкус ржавчины, и день мой бывает испорчен" (письма); и затем Чехов оставляет, наконец, работу в "Новом времени".

Предпринятая Чеховым в 90-91 гг. поездка на Сахалин – не была путешествием за беллетристическим материалом: эта поездка была продиктована тоже мотивами общественного характера, и книга Чехова "Сахалин", написанная после поездки, привела к совершенно реальным результатам – к целому ряду улучшений быта каторжников на Сахалине. Переселение Чехова в деревню, в Мелихово, было тоже вызвано не только – а может быть и не столько – болезнью Чехова, сколько другими причинами. "Если я врач, то мне нужны больные и больницы; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке. Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни", – так писал он в это время одному из своих друзей. И наконец, в 1902 году, после отмены выборов Горького в академики, Чехов, вместе с Короленко, слагает с себя звание академика. Этим актом Чехов определенно записывает себя в ряды "неблагонадежных", становится уже вполне ясным, с кем бы он шел, если бы дожил до 1905 года.

В то же самое время в своих повестях и рассказах Чехов все чаще затрагивает темы социального порядка. Это начинается с "Припадка", где он с небывалой остротой и резкостью ставит вопрос о проституции; в "Убийстве", "Мужиках", в "Овраге" – он по-новому подходит к вопросу о мужике; одно время увлекается толстовскими идеями ("Моя жизнь"). Все чаще он начинает задумываться вообще о несправедливости такого социального порядка, когда одни живут в нищете

и невежестве, а другие – в богатстве. "Наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улице – тишина, спокойствие; из живущих в городе – ни одного, который бы выкрикнул, громко возмутился... Протестует только одна немая статистика: столько-то с ума сошло; столько-то ведер выпито; столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча..." Это из рассказа Чехова "Крыжовник". Герой другого рассказа "Дом с мезонином" намечает даже и путь к лечению социальных болезней: "Если бы мы все, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собой труд, который затрачивается человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, может быть, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно... Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и – я уверен в этом – правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного, мучительного, угнетающего страха смерти, и даже самой смерти".

Так Чехов писал в 1895 году. Какая разница с безнадежностью в "Степи", когда "сущность жизни" представлялась ему "отчаянной и ужасной". Сложным путем, глубоко заглянув в темный колодец человеческой души, полный грязи, – и там где-то на самом дне Чехов нашел, наконец, свою веру. И эта вера оказалась верой в человека, в силу человеческого прогресса; и богом – оказался человек. Такие как будто разные и такими разными путями – Чехов и Горький пришли к одинаковой вере. "Человек – вот правда. В этом все начала и концы. Все в человеке, все для человека", – писал Горький. "Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным..." "Мы – высшие существа, и если бы в самом деле познали всю силу человеческого гения – мы стали бы, как боги!" "Веровать в Бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уве-

руйте", – писал Чехов. И чем ближе к концу жизни, тем крепче становится его вера в "великое, блестящее будущее" человека, в "царство вечной правды" ("Черный монах"). "О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, веселым, свободным", – писал он уже совсем незадолго до смерти в 1903 году (рассказ "Невеста").

Как и раньше, на всем, что он написал в последние годы, лежит тихий свет сумерек. Но эти сумерки уже не прежние: это не вечерние сумерки, следом за которыми – ночь; это сумерки – предрассветные, и сквозь них – издали все ярче заря.

Было бы грубой ошибкой сделать из сказанного вывод, что Чехов был писатель тенденциозный. От тенденции, от проповеди – он был дальше, чем кто-нибудь из русских писателей. "Тенденциозность имеет в своем основании неуменье людей возвышаться над частностями..." "Художник должен быть только беспристрастным свидетелем..." "Я не либерал, не консерватор, не постепеновец... Я хотел бы быть свободным художником." Такие мысли можно найти во многих его письмах. В жизни Чехов был врач, но в его повестях, рассказах и пьесах – нет ни одного политического рецепта; с полным правом он мог применить к себе слова Герцена: "Мы не врачи, мы – боль".

Чехов смотрел на жизнь без всяких очков – и именно это помогло ему стать подлинным писателем-*реалистом*. "Беспристрастным свидетелем" прошел он через конец 19-го и начало 20-го века, и для изучения русской жизни в эту эпоху все написанное Чеховым – такой документ, как летопись Нестора – для изучения начала Руси.

Вот то, что открывается, если разрыть сугроб, наваленный за последние годы на Чехова. Открывается человек, глубоко взволнованный социальными вопросами; открывается писатель, социальные идеалы которого – те же самые, какими живет наша эпоха; открывается философия человекобожества, горячей веры в человека, той самой веры, какая двигает горы. И все это сближает Чехова с последними метельными годами России, делает Чехова одним из предвестников этих лет.

Если хоть чуть-чуть внимательней вглядеться в Чехова как в художника, мастера – то и здесь, конечно, мы найдем близкое родство с мастерством слова нашей эпохи.

В рассказах Чехова – все реально, все имеет меру и все можно видеть и осязать, все – на земле. Ничего фантастического, ничего таинственного, ничего потустороннего – нет у него ни в одном рассказе. Если и появляется огнеглазый, пугающий мыслью о дьяволе пудель, – то он, конечно, оказывается просто заблудившейся собакой приятеля (рассказ "Страх"); если и появляется призрак Черного монаха, то беседующий с призраком Коврин – все время знает, что это только призрак, галлюцинация, болезнь. Для душевных движений, казалось бы, самых неуловимых, самых тонких – Чехов находит реалистический, с весом и мерой, образ: слушать пение красивой женщины – это "похоже на вкус холодной, спелой дыни" ("Вся жизнь"); оскорбленное авторское самолюбие – это "ящик с посудой, которую распаковать легко, но уложить опять, как она была, невозможно" ("Тяжелые люди"); вечная насмешка, ирония петербуржца – "точно щит у дикаря" ("Рассказ неизвестного человека"); человека ожесточило презренье – он "заржавел" (там же).

И еще об одном говорят эти несколько наудачу взятых примеров: образы Чехова – оригинальны, смелы. "Волостной старшина и волостной писарь до такой степени пропитались неправдой, что самая кожа на лице у них была мошенническая" ("В овраге"). "Лицо Пимфова раскисает еще больше, вот-вот растает от жары и потечет вниз за жилетку" ("Мыслитель"). До Чехова – сказать так не рискнули бы. Тут Чехов выступает в роли новатора: он впервые начинает пользоваться приемами *импрессионизма.*

Новостью была и необычная, доведенная до крайних пределов сжатость и краткость рассказов Чехова. Он первый узаконил в русской литературе ту форму художественной прозы, которая на Западе давно уже существовала под именем *новелл.* Величайший мастер новеллы – Мопассан, несомненно влиял на Чехова. Недаром Чехов так любил и так высоко ставил искусство Мопассана; недаром мечтал он о том, чтобы взять и перевести Мопассана "как следует".

Определенное и сознательное стремление создать новые литературные формы было у Чехова и в его пьесах, особенно последних – "Три сестры" и "Вишневый сад". Он намеренно отступал от общепринятых правил драматургии. По окончании "Чайки" он писал: "Пьесу я уже кончил. Начал ее форте, кончил пьяниссимо – вопреки всем правилам"... "Пишу пье-

су... Страшно вру против условий сцены... Мало действия, пять пудов любви", – говорится в другом письме. Своими пьесами он дал образцы "психологической драмы", где обычно внешние, сценические эффекты отсутствуют, где вся коллизия проходит под поверхностью жизни – в душе человека.

Новатор и большой художник, Чехов оказал несомненное влияние на целый ряд позднейших русских писателей. У Чехова учились Бунин, Шмелев, Тренев и другие писатели младшего поколения. Все это одна группа, одно созвездие – реалистов.

По созвездиям моряки определяют курс; по литературным, объединяющих более или менее близких писателей, группам приходится определять курс в широком море русской литературы. Но чтобы найти созвездие, нужно сначала опереться глазом на какую-нибудь особенно яркую и крупную звезду. В созвездии писателей-реалистов такая опора для глаза – Чехов.

И конечно, от Чехова до современного нам нового реализма – прямая линия, кратчайшее расстояние.

1924

Л. АНДРЕЕВ

Было это в 1906 году. Революция не была еще законной супругой, ревниво блюдущей свою законную монополию на любовь. Революция была юной, огнеглазой любовницей – и я был влюблен в Революцию...

По воскресеньям через улицы Гельсингфорса торжественно, с музыкой, со знаменами, проходила Красная гвардия – знаменитый капитан Кок впереди. В парке Тэлэ, среди сосен, серых и красных гранитных глыб, под фаянсово-синим июльским небом – устраивались маневры и ученья. Шепотом говорили, что там, на этих притаившихся за зелеными бастионами Свеаборгских островках – готовится что-то. А солнце все жарче, небо все тяжелее, все гуще синева, гроза все ближе.

И вот однажды вечером газеты привезли телеграмму: "Дума разогнана". Наутро в Рабочем доме – толкотня, лихорадка. Финские рабочие с трубочками. Русские студенты. Свеаборгский матрос – в штатском пальто, а из-под пальто наивно белеет белый вырез матросской куртки.

На крыльцо вышел Седой – весь спрессованный, крепкий, голова подернута инеем, – он слыл одним из участников декабрьских событий в Москве. Седой прочитал воззвание членов Думы и объявил:

– Завтра – митинг в парке Кайсаниэмэ. Будет выступать один из членов Думы и – Леонид Андреев.

Все связывали Леонида Андреева с "Мыслью", с "Василием Фивейским", но Леонид Андреев – и революция... это был совсем новый Андреевский лик: и вся русская колония повалила доставать билеты на митинг.

Душный день. На поляне – высокая деревянная, вся в

цветах, эстрада. Тесная, плечом к плечу, толпа. Сзади, из-за деревьев, подымается темная, пятипалая рука – туча.

– Ах, Господи, пойдет дождь... И он не приедет. Как вы думаете: приедет? – воркует сзади.

Это – партийная девица. Подмышкой – сверток: может быть, прокламации. Голова всегда набочок, и странные, разноцветные глаза: один зеленый (партийный), другой – голубенький (беспартийный). Беспартийным глазом она взволнованно поглядывает вверх, на тучу.

Но музыка уже играет. Толпа раздвигается, как Чермное море, и в узком проходе среди тысяч глаз – двое: Леонид Андреев в своей черной рубашке, без шляпы, немного бледный, букет красных роз в руках, – и член Думы Михайличенко, приземистая, раскоряченная фигура, на шее – огромный хомут цветов.

Уж не помню почему – но только меня откомандировали "занимать" Андреева. Он сосредоточенно-рассеян, покусывает усы и, видимо, волнуется. Перед глазами, из-за чьих-то плеч, на цыпочках вытягивается разноглазая голова. Вот уже протолкалась, и впереди всех, и голубым, восторженным, умиленным глазом сияет прямо в лицо Андрееву, и куда бы ни обернулся, – всюду перед ним, к нему, как стрелка компаса..

– Кто это? – спрашивает на ухо.

– А так, – девица партийная. Из обожающих.

Может быть, девица приметила брошенный на нее Андреевым взгляд, не знаю. Но только – глядь, уже дергает меня сзади и шепчет:

– Послушайте... Ради Бога... Познакомьте меня с Андреевым... Я не могу... Я должна пожать ему руку... Я должна...

Познакомил. Девица, вся пылая и вытягиваясь на цыпочках, восторженно лепетала что-то. На эстраде Михайличенко в своем хомуте разматывал неуклюжие, лошадиные, битюговые слова. Пятипалая туча покрыла солнце, брызнул теплый дождь. Андреев раскрыл зонтик и, рассеянно думая о чем-то своем, улыбался пылающей девице. Туча быстро свалилась. Опять все ясно, хрустально, сине.

Подбежал кто-то:

– Леонид Николаевич, вам...

Андреев немножко рассеянно оглядывался: куда девать мокрый зонтик? Нельзя с зонтиком на эстраду.

– Леонид Николаевич, ради Бога, дайте мне, я подержу ваш зонтик – ради Бога... – встрепенулась девица.

Андреев сунул ей зонтик. И вот над головами – бледное, взволнованное лицо, букет кроваво-красных роз. И в тишине – редкие, раздельные слова:

– Падают, как капли, секунды. И с каждой секундой – голова в короне все ближе к плахе. Через день, через три дня, через неделю – капнет последняя, и, громыхая, покатится по ступеням корона и за ней – голова...

Дальше – не помню. Помню одно: тогда это казалось очень значительным, и красивым, и заражало. После каждых двух-трех фраз Андреев останавливался, переводчик, тоже редко и раздельно, невольно подражая в интонациях Андрееву, переводил его речь по-фински. И это торжественное, медленное чередование медленных слов – напоминало пасхальную обедню: священник и дьякон читают евангелие стих за стихом, один по-гречески, другой по-славянски...

Кончил. Долгая овация. Жадной, тесной кучкой осадили его внизу, у эстрады. Вытянутые через плечи головы, настороженные уши – ловят и прячут какие-то обрывки слов. Наконец, он отбился, выбрался.

– Не люблю, когда так много глаз, – сказал он. – Не знаешь, какие выбрать...

Он торопился сейчас же уйти. Протянул руку за зонтиком. Девица отступила на шаг, прижала зонтик к сердцу и, умоляюще глядя на Андреева беспартийным глазом, быстро-быстро заговорила:

– Леонид Николаевич, ради Бога... Оставьте мне зонтик... Ради Бога... Я буду его всегда – я буду его...

Андреев засмеялся, хитро поглядел на девицу:

– Ну ладно, Бог с вами. Только смотрите: берегите.

– Леонид Николаевич... Неужели вы думаете – неужели я...

Через два шага, за деревьями, Андреев махнул рукой, захлебываясь от смеха:

– Не в том дело... Главное-то... Ведь зонтик-то не мой, а нашей гувернантки...

Заговорит о чем-нибудь другом, потом опять вспомнит про зонтик – махнет рукой, захлебнется...

У выхода, прощаясь, он очень серьезно попросил меня:

– Только уж вы, пожалуйста, не говорите ей про зонтик Зачем ей правду? Не надо...

И до сего дня я про зонтик честно молчал.

1922

ВСТРЕЧИ С Б.М. КУСТОДИЕВЫМ

Озаглавить это, в сущности, надо было бы иначе: "Встречи с Борисом Михайловичем и Кустодиевым". Именно так – не с одним, а с двумя. Потому что я встретился с ними не в одно время и оба они – художник Кустодиев и человек Борис Михайлович – живут в моей памяти каждый отдельно.

С художником Кустодиевым я познакомился давно – это было не в Ленинграде, это было еще в Петербурге, на одной из выставок "Мира искусств". На этой выставке я вдруг зацепился за картину Кустодиева и никак не мог отойти от нее. Я стоял, стоял перед ней, я уже не только видел – я слышал ее, и те слова, какие мне слышались, я торопливо записывал в каталоге – скоро там были исписаны все поля. Не знаю названия этой картины, вспоминается только: зима, снег, деревья, сугробы, санки, румяное русское веселье – пестрая, кустодиевская Русь. Быть может, что сам я в те годы жил как раз этими же красками: тогда писалось мое "Уездное". Правда, Кустодиев видел Русь другими глазами, чем я – его глаза были куда ласковей и мягче моих, но Русь была одна, она соединяла нас – и встретиться раньше или позже нам было неизбежно.

Встреча эта, когда я узнал и полюбил не только Кустодиева, но и Бориса Михайловича, – случилась нескоро, лет через десять, когда уже не было Петербурга, а был Петроград-Ленинград, когда пышная кустодиевская Русь лежала уже покойницей. О мертвой – теперь не хотелось говорить так, как можно было говорить о живой; лягать издохшего льва – эта легкая победа меня не прельщала. Так вышло, что Русь Кустодиева и моя – могли теперь уложиться на полотне, на бумаге в одних и тех же красках. Так вышло, что с художником Кус-

тодиевым я встретился в общей нашей книге "Русь" – и это же было началом моего знакомства с человеком Борисом Михайловичем.

Осенью 22-го года издательство "Аквилон" прислало мне "русские типы" Кустодиева, – чтобы я о них написал статью. О чем же писать? О живописной технике Кустодиева? Об этом лучше меня напишут другие. Статьи я не стал писать, я сделал иначе: просто разложил перед собою всех этих кустодиевских красавиц, извозчиков, купцов, трактирщиков, монахинь – я смотрел на них так же, как когда-то на его картину на выставке – и сама собой написалась та повесть ("Русь"), какая вошла в книгу "Русь".

Повесть была кончена – и через день-два из "Аквилона" мне позвонили, что Кустодиев просит вечером заехать к нему. Это "вечером" я понял по-петербургски, попал к Борису Михайловичу поздно, часов в 10 – и тут для меня в первый раз открылась книга его жития. Иного слова, чем "житие", я не могу подобрать, если говорить о его жизни в эти последние годы.

Маленькая комнатка – спальня, и у стены справа в кровати – Борис Михайлович. Эта кровать здесь не случайная вещь, я ее хорошо помню: от изголовья к ногам, на высоте, так, аршина с небольшим был протянут шест – мне было непонятно зачем это. На столике возле кровати лежала моя рукопись, Борис Михайлович хотел показать мне какие-то места в тексте, протянул руку – и вдруг я увидел: он приподнялся на локте, схватился за шест и, стиснув зубы, стиснув боль – нагнул вперед голову, как будто защищая ее от какого-то удара сзади. Этот жест – я видел потом много раз, я позже привык к этому, как мы ко всему привыкаем, но тогда – я помню: мне было стыдно, что я – здоровый, а он, ухватившись за шест, корчится от боли, что вот я сейчас встану и пойду, а он – встать не может. От этого стыда я уже не мог слушать, не понимал, что говорил Борис Михайлович о нашей книге – и поскорее ушел...

С собой я унес впечатление: какой усталый, слабый, измученный болью человек.

Через несколько дней я опять был здесь – чтобы на этот раз увидеть: какой бодрости, какой замечательной силы духа человек.

Меня провели в мастерскую. День был морозный, яркий, от солнца или от кустодиевских картин в мастерской было весело: на стенах розовели пышные тела, горели золотом кресты, стлались зеленые летние травы – все было полно радостью, кровью, соком. А человек, который напоил соками, заставил жить все эти полотна, сидел (возле узаконенной в те годы буржуйки) в кресле на колесах, с закутанными мертвыми ногами и говорил, подшучивая над собой: "Ноги – что... предмет роскоши. А вот рука начинает побаливать – это уж обидно..."

Многое нам раскрывается только в противопоставлениях, только в контрастах. И только в этот день, когда я впервые увидел в одной комнате, рядом, художника и его картины, рядом, художника и человека – я понял: какую творческую волю надо иметь в себе, чтобы, сидя вот так в кресле и стискивая зубы от боли, написать все эти картины. Я понял: человек Борис Михайлович – сильнее, крепче любого из нас. И еще: его жизнь – это "житие", а сам он – подвижник, такой же, каких в старое время знала его любимая Русь. С той только разницей, что его подвиг был не во имя спасения души, а во имя искусства. Илларион-Затворник, Афанасий-Сидящий, Нил-Столбенский-Сидящий, и вот в наши дни – еще один "затворник" и "сидящий". Но этот затворник не проклинал землю, тело, радость жизни, а славил их своими красками.

Как известно из всех Четий-Миней, всякому настоящему затворнику и подвижнику по временам являлись бесы и соблазняли его. На мою долю выпало стать таким бесом для Бориса Михайловича – и последствием соблазна была единственная появившаяся в печати серия эротических рисунков Кустодиева – иллюстраций к моему рассказу "О том, как исцелен был отрок Еразм". Эта книга, выпущенная издательством "Петрополис" в Берлине, была второй нашей совместной работой с Борисом Михайловичем.

Задача для художника здесь была очень трудная. Речь шла, конечно, не о примитивной, откровенной эротике, вроде известных работ Сомова: нужно было в иллюстрациях дать то, что текст давал только между строк, только в намеках, в образах. И эта как будто неразрешимая задача была решена Кустодиевым с удивительным изяществом, с удивительным

тактом – и добавлю еще одно: с большим чувством юмора.

Как сумел Кустодиев сохранить в себе это чувство, как сумел невредимым пронести через свое житие – я не знаю. И еще больше, чем у художника Кустодиева, это было у человека, Бориса Михайловича: он любил шутку, острые слова, смех. Он смеялся иногда так молодо и весело, что становилось завидно нам, здоровым, сидевшим за одним столом с ним*.

Веселым я видел Бориса Михайловича не раз, я часто видел его усталым, больным – но я никогда не видел его унылым, никогда не видел, чтобы у него опускались руки. Причина, может быть, в том, что эти руки были вечно заняты, на столике, приделанном к его креслу, перед ним всегда лежала какая-нибудь работа. И, помню, он часто говорил, что работа – для него самое лучшее лекарство.

Но иногда работа становилась для него не лекарством, а болезнью – болезнью не человека Бориса Михайловича, а художника Кустодиева. "Делаю все какие-то полузаказы, тошнотворные, стараюсь собрать деньги на поездку, денег не платят..." – писал он мне летом 26-го года. А тогда – в 23-м, в 24-м году – от этой тошнотворной болезни он страдал еще сильнее. Чтобы жить, есть, топить буржуйку – приходилось откладывать свою, настоящую работу и приниматься за эти "полузаказы". Я видел, как у него в таких случаях вдруг начинали ломаться карандаши, пропадать резинки, все не ладилось, все раздражало. Помню, однажды при мне ему принесли обложку, сделанную им по заказу издательства "Земля и фабрика", рисунок оказался неподходящим "к идеологическому заданию", его нужно было скомпановать заново. В тот день, единственный раз за все годы нашего знакомства, я видел, как Кустодиеву изменило обычное его умение владеть собой – я видел Кустодиева по-настоящему рассерженным.

---

*Я представляю себе, например, как бы он смеялся, если бы ему удалось прочесть напечатанную в "Известиях" статью московского критика Фриче, где Фриче пишет о Кустодиеве и обо мне: Фриче противопоставляет добродетельного Кустодиева недобродетельному мне, в невинности своей совершенно не подозревая, что Кустодиев делал рисунки к моему рассказу "О том, как исцелен был отрок Еразм", что "Русь" написана как текст к картинам Кустодиева.

Мне жаль, что Борису Михайловичу не пришлось лишний раз в жизни хорошо посмеяться.

В начале зимы 23-го года Борис Михайлович захотел сделать мой портрет – и недели две подряд я приходил к нему почти каждое утро. В мастерской еще была настоенная за ночь тишина, потрескивала печь, за окном – в Введенской церкви – звонил колокол. Борис Михайлович протягивал руку по-особенному, осторожно, ковшиком: рука побаливала, он ее берег. Поздоровавшись, он, чтобы согреть руку, сейчас же прятал ее за пазуху, и вдруг неожиданно вытаскивал оттуда одного котенка, другого: животных он очень любил. Потом, ловко орудуя колесами своего кресла, он выбирал нужное положение, брал карандаш. Губы у него еще посмеивались, еще кончали что-то говорить, но глаза тотчас же менялись, они становились острыми, как у охотника, взявшего ружье на прицел. Сначала он работал обыкновенно молча, и только потом, когда – как он называл это, "карандашом разогревался", мы начинали разговор.

Кажется, позже мне уже никогда не удавалось говорить с ним так, как говорилось этими зимними утрами. Говорили обо всем: о людях, о книгах, о странах, о театре, о России, о большевиках. Иногда удавалось вспомнить и рассказать что-нибудь смешное – тогда он бросал карандаш и хохотал – согнувшись, чтобы не было больно от смеха. Но чаще всего или он мне рассказывал о своих прежних путешествиях, или я ему – о своих. Для христианских подвижников, обреченных жить в целомудрии, соблазн, естественно, принимал форму женщины; для Кустодиева, обреченного жить в четырех стенах, соблазн, естественно, воплощался в путешествии. Подчас он начинал мечтать вслух: "Эх, попасть бы еще раз в жизни куда-нибудь... В Париж... – нет, лучше в Лондон, и чтобы сидеть где-нибудь наверху, на десятиэтажной крыше, чтобы оттуда все было видно..." От многолетнего затворничества, от хронического зрительного недоедания – у него был настоящий глазной голод.

Как-то я пришел к Борису Михайловичу и увидел его кресло на совсем непривычном месте: в углу у окна. Слегка перегнувшись, он все посматривал на улицу и не торопился, как обычно, сесть за работу. Я спросил, в чем дело. "А сегодня – поздняя обедня, сейчас будут выходить из церкви, надо посмотреть", – объяснил он мне. И я понял: для его изголо-

давшихся глаз это было уже богатой пищей.

Откуда же, при такой бедности внешних впечатлений, брал Кустодиев весь пестрый, богатый материал своих картин? Очевидно, зрительная память у его была необычайная, где-то в недрах ее хранились еще полные амбары всяких запасов — и запасы эти были неисчерпаемы.

В эти недели, когда делался портрет, изо дня в день развертывались передо мною страницы кустодиевского жития — и все яснее становилось мне, какая огромная сила духа у этого человека.

По моим впечатлениям, этой зимой Борис Михайлович чувствовал себя хуже, чем когда-нибудь. Особенно его мучили судороги. К его креслу был приделан столик со съемной фанерной крышкой — и один раз случилось так, что подброшенные судорогой ноги столкнули эту крышку, посыпались краски, карандаши. С тех пор во время работы приходилось привязывать ноги ремнями к креслу. Боли от этого, конечно, не становились легче.

Помню, не один раз я видел, как вдруг странно менялось у Бориса Михайловича лицо: резко краснела правая половина, а левая оставалась бледной. И затем — все тот же знакомый жест: втянутая в плечи, нагнутая вперед голова — как будто он чувствовал сзади себя занесенную для удара чью-то руку.

Видеть это было физически больно. Но сколько раз я ни предлагал Борису Михайловичу бросить работу и хоть ненадолго отдохнуть — он никогда не соглашался. Каким-то невероятным усилием воли он преодолевал боль и продолжал рисовать — то, что ему хотелось, свое, настоящее, и то, что было нужно, для того чтобы жить, есть, топить печку.

Было одно, что пугало его и о чем ему было жутко подумать: это боли в правой руке. Только раз или два, помню, он сказал мне, что теперь ему иногда трудно держать в руке карандаш или кисть. Это грозило ему потерей самого смысла его жизни, это было все равно, что у христианского святого отнять веру в Бога.

Оставалось только одно: попробовать операцию (это была уже третья по счету) — и Борис Михайлович уехал в Моск-

ву. Сложнейшую эту операцию – удаление опухоли в позвоночнике – делал известный немецкий хирург Ферстер, тот самый, какой лечил Ленина. Операция длилась четыре с половиной часа, наркоз был только местный, последние два часа он уже не действовал. Какое нечеловеческое терпение нужно было, чтобы вынести это!

Желание жить и работать было так велико, что Борис Михайлович вынес – и мог еще несколько лет продолжать свой подвиг. После операции я увидел его повеселевшим, мучительные судороги теперь прекратились. Однажды он даже сказал, что как будто в ногах возвращается чувствительность. Но больше об этом никогда уже не говорилось. После операции стало только немного легче, но житие не превратилось в жизнь...

Зима 24-25-го года связала меня с Кустодиевым еще ближе: в эту зиму появилось на свет новое наше общее детище – спектакль "Блохѝ" – в Художественном театре (2-м) в Москве.

Театру – и это понятно – хотелось иметь художника под рукой, в Москве. Попробовали Крымова, но то, что он сделал – не понравилось. А репетиции были уже в полном ходу, уже пора было делать декорации. Однажды утром с режиссером "Блохи" – Диким – мы сидели вдвоем в пустом, темном фойе и говорили... – нет, не говорили, а молчали об этом. У обоих на языке вертелось одно и то же имя: Кустодиев, и оба разом сказали его вслух. Послали Кустодиеву телеграмму и получили от него ответ, что он согласен и уже приступает к работе.

Работал он над "Блохой" с большим увлечением. Да это и понятно: здесь во всю силу могли загореться краски его любимой Руси. И думаю, не ошибусь, если скажу, что это была одна из самых удачных – может быть, даже самая удачная – его театральная работа.

Опять каждые два-три дня я приезжал к Борису Михайловичу, он показывал уже сделанное, мы выдумывали новые подробности, новые забавные трюки. Работать с ним было настоящим удовольствием. В большом, законченном мастере – в нем совершенно не было мелочного самолюбия, он охотно

выслушивал, что ему говорилось, и не раз бывало – менял уже сделанное. Ему хотелось, чтобы вышел по-настоящему хороший спектакль – и он, не жалея труда, делал для этого все, что мог.

Скоро эскизы его декораций были готовы, отправлены в Москву, и через день оттуда было получено восторженное письмо Дикого. Теперь театр был уверен в успехе спектакля.

От напряженной работы над "Блохой" Кустодиеву все время приходилось отрываться для выполнения разных скучных заказов – обложек, иллюстраций. Он чувствовал себя очень усталым, но тем не менее решил непременно ехать в Москву к премьере "Блохи" – и числа 7-8 февраля был уже там. Поселили его в самом театре, в комнате правления – рядом с фойе. Помню, с какой особенной нежностью относились к нему все актеры. В комнату правления началось паломничество: приходил то один, то другой, то несколько вместе. А работа над спектаклем – уже совсем лихорадочная – перед генеральной – шла своим чередом, и этой лихорадкой заражался Борис Михайлович. В пустой, темный зал, освещенный только лампочкой за режиссерским столиком, вкатывалось его кресло и становилось в проходе, Борис Михайлович сам проверял монтировку, свет, гримы, костюмы...

И наконец, это же кресло Бориса Михайловича – уже в ярко освещенном зале. Декорации каждого акта встречаются аплодисментами. Театр победил – большую долю этой победы, конечно, нужно отнести на счет Кустодиева.

Ценнее всего, мне кажется, что в этой постановке Кустодиев победил не только публику, но и самого себя. Это была едва ли не первая его крупная работа, где он совершенно отошел от обычной своей реалистической манеры и показал себя большим мастером в совершенно как будто для него неожиданной области – в гротеске. Но и в этой области он оставался верен своей неизменной теме – Руси.

Весной 24-го года поднялся вопрос о постановке "Блохи" в бывшем Александринском театре. Казалось, что если и здесь художником спектакля будет Кустодиев, – вся постановка выйдет слишком похожей на московскую. Попробовали иметь дело с другими художниками: сначала один, по-

том другой сделали эскизы и макеты к "Блохе", но все выходило не то.

Как "Блоха", с которой он так сжился и которую так любил, пойдет без него, – этого Борис Михайлович представить не мог. "А я все-таки ее еще раз сделаю, по-новому – пускай хоть для себя", – говорил он мне. И действительно сделал новые эскизы декораций и костюмов. Кустодиев в них, конечно, остался Кустодиевым, но богатая его фантазия сумела найти другое – и не менее удачное – разрешение задачи.

Эскизы эти были осуществлены в ленинградской постановке "Блохи" в Большом Драматическом театре (зима 1926-1927 года).

После ленинградской премьеры "Блохи" шуточным обществом "Физико-Геоцентрическая Ассоциация" – в сокращении "Фига" – устроен был – блошиный вечер! Для этого вечера мною написан был пародийный рассказ "Житие блохи": туда попал и автор пьесы, и художник ее, и актеры, и критики. Борис Михайлович прочитал "Житие" и шутя пригрозил мне: "Ну, ладно: я вам за это отомщу – будете помнить".

Когда я в следующий раз увидел Кустодиева, он уже начал "мстить": он показал мне два первых своих рисунка к "Житию блохи". Насмешливо-благочестивые, рисунки эти были сделаны в той же манере – старой деревянной русской гравюры – как иллюстрации к "Еразму", но были еще изящней, острее, легче, лаконичней. Так вышло, может быть, потому, что Кустодиев делал это весело, для себя, играючи.

Из задуманных – сколько помню – двенадцати рисунков, он сделал только семь: "отомстить" до конца он не успел...

Ленинградская постановка "Блохи" и книжка "Житие блохи" – это были уже последние совместные работы с Кустодиевым.

Еще раз мне пришлось близко подойти к Борису Михайловичу летом 26-го года.

Как только за окном, на высохшей мостовой, по-весеннему застучали колеса – Борис Михайлович, по обыкновению, начал мечтать о путешествиях. И, по обыкновению, – ни для каких дальних путешествий не было денег. "Куда бы, ку-

да бы это поехать, чтоб и капиталов хватило – и чтобы это была не петербургская дача, а настоящее?" – спрашивал он меня.

Это лето я собирался проводить у себя на родине – в самом черноземном нутре России – в городишке Лебедянь, Тамбовской губернии. Я предложил поехать туда и Кустодиеву, по правде говоря, без всякой надежды, что из этого выйдет что-нибудь, кроме разговора, потому что добраться туда было нелегко: в поезде две ночи, одна – в жестком вагоне. Но когда я стал рассказывать о ржаных полях, о горе, уставленной церквами, об увешанных наливными яблоками садах, – Борис Михайлович вдруг загорелся и решил непременно все это увидеть.

Я уехал в Лебедянь раньше. Борис Михайлович с семьей попал туда только месяца через полтора – в начале августа. К приезду для него была уже найдена квартира – две комнаты с балконом, в белом одноэтажном домике, окнами на уличку, густо заросшую травой. Перед балконом ходил привязанный к колышку белолобый теленок, важно переваливались гуси. В базарные дни, распугивая гусей, тарахтели телеги, шли пешком пестропаневые бабы из пригородных сел. Одним концом уличка упиралась в голубую, наклоненную, как пизанская башня, колокольню елизаветинских времен, а другим – в бескрайние поля. Это было "настоящее", это была – Русь.

Я жил на соседней улице – в пяти минутах от квартиры Кустодиевых. Каждый день или я с женой приходили к Борису Михайловичу, или его в кресле привозили к нам в сад, или Кустодиевы и мы отправлялись на берег Дона, на выгон, в поле. И тут я видел, с какой жадностью Борис Михайлович пожирал все изголодавшимися глазами, как он радовался далям, радуге, лицам, летнему дождю, румяному яблоку.

В том саду, где я жил, этим летом фрукты были особенно хороши. Часто мы приберегали для Бориса Михайловича ветку яблок, потом подвозили его в кресле – и он сам рвал яблоки с дерева. "Вот, вот этого мне и хотелось – чтобы самому рвать", – говорил он. И, хрустя яблоком, набрасывал этюды: ему очень нравился вид сверху, из сада, на другой берег Дона.

Я редко видел раньше Бориса Михайловича таким веселым, разговорчивым, шутливым – каким он был этот месяц. Но к концу августа погода как-то испортилась, захолодало,

пошли дожди, Борис Михайлович начал жаловаться, что зябнет – и скоро уехал к себе, в Ленинград. Зимой я увиделся там с ним уже на репетициях "Блохи" в Большом Драматическом театре. А когда опять настало лето – Бориса Михайловича уже не было.

Так замкнулся круг моих встреч с Кустодиевым: от книги "Русь" – до этой живой Руси: так вышло, что с ней, любимой его Русью, он провел последнее лето своей жизни. Это было неслучайно: Русь – в сущности, единственная тема всех его работ, он ей не изменил, и она не изменила ему – и не изменит.

Уже после смерти Кустодиева мне случилось говорить о нем с одним из больших наших художников. Мой собеседник признался мне: "Ведь вот при жизни я, пожалуй, не очень даже любил работы Бориса Михайловича. А теперь, когда он умер – вижу, как его не хватает, и вижу, что его место – некому занять, и так оно останется незанятым никем".

Он был прав. Потому что Кустодиев был единственный, неповторимый художник – и единственным было его удивительное, подвижническое житие.

1927

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Склоненная над письменным столом голова, прикрытая темной бархатной шапочкой, окаймленная ореолом легких, летучих, седых волос. На столе раскрыты толстые тома атомической физики, теории вероятностей... Кто это? Профессор математики?

Но странно: математик читает свои лекции... в петербургском Доме Искусств. Быстрые, летящие движения рук, вычеркивающих в воздухе какие-то кривые. Вы вслушиваетесь – и оказывается, что это – кривые подъема и падения гласных, это – блестящая лекция по теории стиха.

Новый ракурс: этот человек – с долотом и молотком в руках, на подмостках в полутемном куполе какого-то храма, он выдалбливает узор капителя. Храм этот – знаменитый Гетеанум в Базеле, над постройкой которого работали преданнейшие адепты антропософии.

И после тишины Гетеанума – вдруг неистовый гвалт берлинского кафе: из горла трубы, из саксофона, взвизгивая, летят бесенята джаза. Человек, который строил антропософский храм, в сбившемся набок галстуке, с растерянной улыбкой – танцует фокстрот...

Математика, поэзия, антропософия, фокстрот – это несколько наиболее острых углов, из которых складывается причудливый облик Андрея Белого, одного из оригинальнейших русских писателей, только что закончившего свой земной путь: в синий, снежный январский день он умер в Москве.

То, что он писал, было так же причудливо и необычно, как его жизнь. Поэтому, уже не говоря о его многочисленных теоретических работах, даже его романы оставались чтением преимущественно интеллектуальной элиты. Это был "писа-

тель для писателей" прежде всего, мэтр, изобретатель, изобретениями которого пользовались многие из русских романистов более молодых поколений. Ни одна из многочисленных антологий современной русской литературы, выходящих за последнее время на разных европейских языках, не обходится без упоминания об Андрее Белом.

Но здесь опять один из тех парадоксов, которыми полна вся его человеческая и литературная биография: книги этого мэтра, теоретика целой литературной школы – остаются непереведенными, они живут только в русском своем воплощении. Я не знаю, впрочем, можно ли, оставаясь точным, назвать их написанными по-русски: настолько необычен синтаксис Белого, настолько полон неологизмов его словарь. Язык его книг – это язык Белого, совершенно так же, как язык "Улисса" не английский, но язык Джойса.

И еще парадокс. Этот типичнейший русский писатель, прямой потомок Гоголя и Достоевского, оказался в русской литературе проводником чисто французских влияний: Белый был одним из основателей и единственным серьезным теоретиком школы русского символизма. При всем своеобразии этого литературного направления, очень тесно переплетающегося с религиозными исканиями русской интеллигенции, связь его с французским символизмом – с именами Малларме, Бодлера, Гюисманса – совершенно бесспорна. Одного этого уже достаточно, чтобы остановить внимание французского читателя, и особенно читателя литературного, на оригинальной фигуре Андрея Белого.

Отрывистые, пересекающиеся линии, которыми здесь набросан был контур его портрета, продиктованы стилем самой личности этого человека, от которого всегда оставалось впечатление стремительности, полета, лихорадочности. Для тех, чей глаз привык к линиям более академическим, к датам и именам, ниже дается несколько дополнений к этому контуру.

Две таких как будто несхожих, но по существу родственных стихий – математика и музыка – определили юность Белого. Первая из них была у него в крови: он был сыном известного русского профессора математики и изучал математику в том самом московском университете, где читал лекции его отец. Может быть, там же читал бы лекции и Андрей Белый, если бы однажды он не почувствовал эстетики формул совершенно по-новому: математика для него *зазвучала* (так

он сам рассказывал об этом), она материализовалась в музыку. И, казалось, эта муза окончательно повела его за собой, когда неожиданно из вчерашнего математика и музыканта Андрея Бугаева (настоящее его имя) родился поэт Андрей Белый. Первая же книга его стихов ввела его в тогдашние передовые литературные круги, сблизила его с Блоком, Брюсовым, Мережковским.

Это было начало 20-го века, годы близкие к 905-му, когда огромное, заржавевшее тело России сдвинулось с привычной в течение веков орбиты, когда искание нового началось во всех слоях русского общества. Белый был сыном этой эпохи, одной из тех, родственных героям Достоевского, беспокойных русских натур, которые никогда не удовлетворяются достигнутым. Быть модным поэтом, даже одним из вождей новой литературной школы – для него скоро оказалось мало: он искал для себя ответов на самые мучительные "вечные" вопросы. Он искал их всюду: на заседаниях петербургского "религиозно-философского общества"; в прокуренных студенческих комнатах, где спорили всю ночь до утра; в молельнях русских сектантов и на конспиративных собраниях социалистов; в чайных и в трактирах, где под выкрики подвыпивших извозчиков вел тихую беседу какой-нибудь русский странник с крестом на посохе...

Этот пестрый вихрь уже не вмещался в скупые строки стихов – и Белый перешел к роману. В эти годы были написаны две наиболее известных его книги: "Серебряный голубь" и "Петербург". Первый роман вводит читателя в жуткую атмосферу жизни хлыстовской секты, куда попадает рафинированный интеллигент, поэт, погибающий в столкновении с темной силой русской деревни. Как позже писал сам Белый, в этом романе им "был увиден Распутин в начальной стадии" (Распутин, как известно, вышел из хлыстовской среды). Во втором романе царский Петербург показан Белым как город, уже обреченный на гибель, но еще прекрасный предсмертной, призрачной красотой. Один из властителей этого Петербурга, сенатор Аблеухов, приговорен к смерти революционерами, с которыми связан его сын, студент: на этой острой коллизии построен сюжет романа. В этой книге, лучшей из всего написанного Белым, Петербург впервые после Гоголя и Достоевского нашел своего настоящего художника.

Предреволюционные годы (1912-1916) Белый провел в беспокойных скитаниях по Африке и Европе. Встреча с главой антропософов д-ром Штейнером оказалась для Белого решающей. Но для него антропософия не была тихой гаванью, как для многих усталых душ, – для него это был только порт отправления в бесконечный простор космической философии и новых художественных экспериментов. Самым любопытным из них был роман "Котик Летаев", едва ли не единственный в мировой литературе опыт художественного отражения антропософских идей. Экраном для этого отражения здесь взята детская психика, период первых проблесков сознания в ребенке, когда из мира призрачных воспоминаний о своем существовании до рождения, из мира четырех измерений – ребенок переходит к твердому, больно ранящему его, трехмерному миру.

В послереволюционной России, с ее новой религией материализма, антропософия была не ко двору – и в 1921 году Белый снова оказался за границей. Для него наступило время "искушения в пустыне": женщина, которую он любил, оставила его, чтобы быть около д-ра Штейнера, поэт остался один в каменной пустоте Берлина. С антропософских высот он бросился вниз – в фокстрот, в вино... Но не разбился, у него хватило силы встать – и снова начать жить, вернувшись в Россию.

Волосы вокруг купола головы, прикрытого шапочкой, были у него теперь седые, но в нем был все такой же полет, тот же юношеский пыл. Мне запомнился один петербургский вечер, когда Белый зашел ко мне "ненадолго": он торопился, ему в этот вечер нужно было читать лекцию. Но вот разговор коснулся одной особенно близкой ему темы – о кризисе культуры, его глаза засветились, он приседал на пол и поднимался, иллюстрируя свою теорию "параллельных эпох", "спирального движения" человеческой истории, он говорил не останавливаясь, это была блестящая лекция, прочитанная перед одним слушателем: другие напрасно ждали его в аудитории в тот вечер, – только когда пробила полночь, увлекшийся Белый вдруг вспомнил, схватился за голову...

Лекция эта была главою его большого труда по философии истории, над которым он, не переставая, работал все последние годы. Как будто уже видя недалекий конец своего пути, в этой книге он торопился подвести итоги всех своих

беспокойных интеллектуальных скитаний. Работа эта, сколько знаю, осталась незаконченной.

Таким же подведением итогов были и другие его последние книги: том мемуаров "На рубеже двух столетий", романы "Москва" и "Маски". Здесь уже нет четырехмерного, фантастического мира "Котика Летаева" и "Петербурга"; эти романы построены на реальном, частью автобиографическом материале из жизни московской интеллигенции в переломную эпоху начала 20-го века. Взятый автором явно сатирический ракурс был уступкой духу времени, требовавшему развенчания прошлого. Но неутомимые формальные искания Белого, на этот раз больше всего в области лексической, продолжались и в этих последних романах: он до конца остался "русским Джойсом".

М. ГОРЬКИЙ

Они жили вместе – Горький и Пешков. Судьба кровно, неразрывно связала их. Они были очень похожи друг на друга и все-таки не совсем одинаковы. Иногда случалось, что они спорили и ссорились друг с другом, потом снова мирились и шли в жизни рядом. Их пути разошлись только недавно: в июне 1936 года Алексей Пешков умер, Максим Горький остался жить. Человек с самым обычным лицом русского мастерового и со скромным именем "Пешков" был тот самый, кто выбрал для себя псевдоним "Горький".

Я знал обоих. Но я не вижу надобности говорить о писателе Горьком, о котором лучше всего говорят его книги. Мне хочется вспомнить здесь о человеке с большим сердцем и с большой биографией.

Есть много замечательных писателей без биографии, которые проходят через жизнь только в качестве гениальных наблюдателей. Таков был, например, современник Горького и один из тончайших мастеров русского слова Антон Чехов. Горький никогда не мог оставаться только зрителем, он всегда вмешивался в самую гущу событий, он хотел действовать. Он был заряжен такой энергией, которой было тесно на страницах книг: она выливалась в жизнь. Сама его жизнь – это книга, это увлекательный роман.

Необычайно живописны и, я бы сказал, символичны декорации, в которых развертывается начало этого романа.

На высоком берегу реки – зубчатые стены древнего Кремля, золотые кресты и купола многочисленных церквей. Ниже, у воды – бесконечные склады, амбары, пристани, магазины: здесь каждое лето шумела знаменитая русская ярмарка, где происходили гомерические кутежи и делались миллио-

ны, где с длиннополыми сюртуками русских купцов смешивались азиатские халаты. И наконец, на другом берегу – кусок Европы – лес фабричных труб, огненные жерла домн, железные корпуса кораблей.

Этот город, где жили рядом Россия 16 и 20 века, – Нижний Новгород, родина Горького. Река, на берегу которой он вырос – это Волга, родившая легендарных русских бунтарей Разина и Пугачева, Волга, о которой сложено столько песен русскими бурлаками. Горький прежде всего связан с Волгой: его дед был здесь бурлаком.

Это был тип русского американца, self made man: начавши жизнь бурлаком, он закончил ее владельцем трех кирпичных фабрик и нескольких домов. В доме этого скупого и сурового старика проходит детство Горького. Оно было очень коротким: в 8 лет мальчик был уже отдан в подмастерья к сапожнику, он был брошен в мутную реку жизни, из которой ему предоставлялось выплывать как ему угодно. Такова была система воспитания, выбранная его дедом.

Дальше идет головокружительная смена мест действия, приключений, профессий, роднящая Горького с Джеком Лондоном и, если угодно, даже с Франсуа Вийоном, перенесенным в 20-ый век и в русскую обстановку. Горький – помощник повара на корабле, Горький – продавец икон (какая ирония!), Горький – тряпичник, Горький – булочник, Горький – грузчик, Горький – рыбак. Волга, Каспийское море, Астрахань, Жигулевские горы, Моздокская степь, Казань. И позже: Дон, Украина, Бессарабия, Дунай, Черное море, Крым, Кубань, горы Кавказа. Все это – пешком, в компании бездомных живописных бродяг, с ночевками в степи у костров, в заброшенных домах, под опрокинутыми лодками. Сколько происшествий, встреч, дружб, драк, ночных исповедей! Какой материал для будущего писателя и какая школа для будущего революционера!

Посвящение в орден революционеров он получил от русских студентов, для которых бунт в ту пору был такой же священной традицией и непременной принадлежностью, как их голубая студенческая фуражка. Это ”посвящение” произошло в Казани. Там же Горький встретился с одним профессиональным революционером. Затем следует глава классического ”хождения в народ”: Горький уезжает в деревню и работает там в качестве продавца в бакалейной лавке. Но, разумеет-

ся, и ”продавец”, и ”хозяин” – это были только конспиративные маски для того, чтобы вести пропаганду среди крестьян. Объект для пропаганды, очевидно, был выбран неудачно: в одну темную ночь крестьяне подожгли избу наших конспираторов, которые еле успели выскочить из огня. И может быть эта ночь положила начало антипатии Горького к русской деревне, к мужику и определила путь Горького к городу, к городскому пролетарию.

Через несколько лет этот романтический бродяга выпустил книгу рассказов. Пред изумленным читателем предстал не только до тех пор неведомый мир ”босяков”, но и целая система анархической философии этих пасынков общества. ”Цеховой малярного цеха Алексей Пешков”, как было записано у него в паспорте, превратился в Максима Горького. Он сразу стал одним из самых популярных писателей в России, особенно в левых кругах молодежи и интеллигенции.

Теперь, казалось бы, можно было забыть о рискованных авантюрах и спокойно пожинать лавры. Но беспокойная бурлацкая кровь была слишком горяча для этого: в год выхода книги писателя Горького революционер Пешков был арестован жандармами и отправлен ”на место преступления”, в Тифлис, где был заключен в Метехском замке. Заключение было непродолжительным, Горький был освобожден... для того, чтобы вскоре оказаться в Нижегородской тюрьме и оттуда быть высланным в глухую деревню.

При тогдашнем оппозиционном настроении русской интеллигенции эти злоключения Пешкова только помогли необычайно быстрому росту славы Горького. В 30 с небольшим лет он был уже избран членом Императорской Академии Наук. Революционер, бывший босяк – член Императорской Академии? Это был неслыханный скандал. Выборы были аннулированы по приказу императора Николая II, положившего на докладе Академии свою резолюцию: ”Более чем оригинально!”

Его Величеству нельзя отказать в известной предусмотрительности: через несколько лет, во время первой русской революции 1905 года, Горький оказался запертым в каземат знаменитой Петропавловской крепости. Запереть в каземат академика – это было бы, конечно, несколько неудобно.

Следующие главы жизненного романа Горького происходят уже за границей. Он стал политическим эмигрантом, он

был отрезан от России, от своей Волги, которую так любил. Он получил возможность вернуться на родину только незадолго до революции 1917 года.

Во время войны почти два года мне пришлось провести в Англии, куда я был командирован в качестве инженера для постройки заказанных русским правительством ледоколов. В Петербург я вернулся только осенью 1917 года и тогда в первый раз встретился в Горьким. Так случилось, что с революцией и с Горьким я встретился одновременно. Поэтому в моей памяти образ Горького встает неизменно связанным с новой, послереволюционной Россией.

Маленькая белая комната – кабинет редактора журнала "Летопись". Осенний петербургский вечер. Где-то на улице постреливают. Аккомпанемент этот для редактора – видно, дело привычное и нисколько не мешает оживленному разговору.

Этот редактор – Горький, но тема разговора – отнюдь не литературная; вопрос о моем рассказе – это уже дело решенное, Горькому он нравится и уже сдан в набор. Но вот построенные мною ледоколы, и техника, и мои лекции по корабельной архитектуре... "Черт возьми! Ей-богу, завидую вам. А я так и помру – по математике неграмотным. Обидно, очень обидно!"

Самоучка, за всю свою жизнь только полгода пробывший в начальной школе, Горький не переставал учиться всю жизнь и знал очень много. И к тому, что он не знал, у него было трогательное, какое-то детски-почтительное отношение. Эту черту мне приходилось наблюдать в нем много раз.

За окном выстрелы слышались ближе. Я невольно вспомнил вслух о налетах немецких цеппелинов и аэропланов на Англию, о способах, которые там применялись для борьбы с налетами. Опять что-то новое для Горького, то, чего он не знал – и что, конечно, должен был знать. Но в дверь уже не один раз заглядывала секретарша с письмами и гранками. "Слушайте, если вы можете подождать меня немного, мы пойдем ко мне обедать, а?" – предложил мне Горький.

Он жил в верхнем этаже огромного петербургского дома. Совсем недалеко, вправо, из окон видны серые стены и золотой шпиц Петропавловской крепости...

Хозяев было двое: Горький и его вторая жена, М.Ф. Андреева, бывшая актриса Московского Художественного театра. Но за столом сидело не менее десяти-двенадцати гостей. Иные, как я не без удивления узнал потом, жили "гостями" в доме Горького уже несколько лет – так, как это водилось в русских помещичьих домах.

Когда Горький имел дело с новым, чем-нибудь заинтересовавшим его человеком, он умел быть обворожительным, как женщина. Для этого ему нужно было немного: только начать рассказывать о каких-нибудь своих приключениях и встречах с людьми. Рассказчик он был превосходный, люди, о которых он говорил, оживали и садились с нами за стол, их можно было видеть и слышать. Некоторых из этих людей я встретил позже в книге Горького – и мне показалось, что Пешков в тот вечер рассказал о них еще лучше, чем Горький в своей книге.

Недели через три или через месяц одиночные ружейные выстрелы, которые были аккомпанементом к моей первой встрече с Горьким, превратились в трескотню пулеметов и в глухие удары пушек: на улицах Петербурга шли бои, это была Октябрьская революция. Огромный корабль России оторвало бурей от берега и понесло в неизвестность. Никто, вплоть до новых капитанов, не знал: разобьется ли корабль вдребезги или пристанет к какому-нибудь неведомому материку.

Однажды утром, сидя в заставленном книжными полками кабинете Горького, я рассказал ему о возникшей у меня в те дни идее фантастического романа. Место действия – стратоплан, совершающий междупланетное путешествие. Недалеко от цели путешествия – катастрофа, междупланетный корабль начинает стремительно падать. Но падать предстоит полтора года! Сначала мои герои – разумеется, в панике, но как они будут вести себя потом? "А хотите я вам скажу, как? – Горький хитро пошевелил усами. – Через неделю они начнут очень спокойно бриться, сочинять книги и вообще действовать так, как будто им жить по крайней мере еще лет 20. И, ей-богу, так и надо. Надо поверить, что мы не разобьемся, иначе – наше дело пропащее".

И он поверил.

Писатель Горький был принесен в жертву: на несколько лет он превратился в какого-то неофициального министра культуры, организатора общественных работ для выбитой из колеи, голодающей интеллигенции. Эти работы походили на сооружение Вавилонской башни, они были рассчитаны на десятки лет: издательство "Всемирная Литература" – для издания в русском переводе классиков всех времен и всех народов; "Комитет исторических пьес" – для театрализации ни больше ни меньше как всех главнейших событий мировой истории; "Дом Искусств" – для объединения деятелей всех искусств; "Дом Ученых" – для объединения всех ученых...

В столице, где тогда уже не было хлеба, света, трамваев, в атмосфере разрушения и катастрофы – эти затеи показались в лучшем смысле утопическими. Но Горький в них верил ("надо верить") – и своей верой сумел заразить скептических петербуржцев: ученые академики, поэты, профессора, переводчики, драматурги – начали работать в созданных Горьким учреждениях, увлекаясь все больше.

Я оказался в руководящих центрах трех или четырех из этих учреждений, где Горький всюду был неизменным президентом. Мне тогда приходилось встречаться с ним очень часто, и помню – я не раз с изумлением задавал себе вопрос: сколько часов в сутках у этого человека? Как у него, вечно покашливающего в прокуренные рыжие усы, наполовину съеденного туберкулезом, хватает сил на все? Однажды я спросил его об этом. Он с таинственным видом подвел меня к буфету, вынул темный флакончик и объяснил, что – это настой из чудодейственного китайского корня жень-шень, привезенный ему одним поклонником из Маньчжурии. Но не правильнее ли, что этим жень-шенем была его вера?

И другое, что у меня осталось в памяти: это спокойствие, уверенность, с каким он председательствовал на собраниях профессоров и академиков. Постороннему никогда бы не пришло в голову, что этот человек, с такой легкостью цитирующий имена и хронологические даты (память у него была исключительная) – бывший босяк, самоучка. Единственное, что его отличало от остальных – это, мягко говоря, своеобразное произношение иностранных имен и слов: ни одного иностранного языка он не знал.

Одною из тогдашних затей Горького было издать 100 томов лучших, избранных произведений русских авторов, начиная от Чехова. Об этом, сравнительно скромном по масштабу предприятии, я упоминаю потому, что оно дало мне случай быть свидетелем очень любопытной ситуации: Горький в качестве критика... Горького.

Льстецов около Горького в ту пору было достаточно. Один из них на заседании редакции "100 томов" начал восторженно перечислять произведения Горького, обильно поливая каждое соусом комплиментов. Горький смотрел вниз и сердито дергал усы. Когда оратор назвал его известное стихотворение в прозе "Песнь о буревестнике" – одну из его ранних вещей – Горький перебил говорившего: "Вы, вероятно, шутить изволите. Мне об этой вещи даже вспомнить неловко. Это – вещь очень слабая". Когда названо было несколько пьес Горького, и опять – с комплиментами, он снова вмешался: "Извините, господа, но этот автор, о котором вы говорите, – драматург плохой: кроме одной пьесы "На дне" – все остальное, по-моему, никуда не годится..."

Гораздо позже мне пришлось быть свидетелем другого случая – в этом же роде, но уже совершенно юмористического. В гостях у Горького был довольно развязный молодой автор из группы "пролетарских". Горький спросил его, что он сейчас пишет. Гость ответил, что начал было писать трехтомный роман, но теперь бросил: "В нашу динамическую эпоху трехтомные романы пишут только идиоты". Горький – совершенно хладнокровно: "Да, знаете... Вот, говорят, Горький тоже пишет третий том своего "Клима Самгина"..."

Молодой автор готов был провалиться сквозь землю. Но за шуточным тоном у Горького слышалось болезненное сознание своей неудачи, какою был этот его последний огромный роман.

Едва ли не лучшей вещью из всего, написанного Горьким после революции, были его замечательные воспоминания о Льве Толстом. Для меня эта вещь особенно памятна потому, что она открыла мне какую-то дверь внутрь Горького,

в те душевные апартаменты, в которые мы стыдимся пускать посторонних.

В Петербурге был устроен литературный вечер; "гвоздем" было выступление Горького, читавшего тогда еще не опубликованные воспоминания о Толстом. Высокий, худой, сутулый, он стоял на эстраде; надетые для чтения очки сразу состарили его на десять лет. С моего места в первом ряду мне было видно каждое его движение. Когда, читая, он стал подходить к концу своих воспоминаний, началось что-то очень странное: казалось, он перестал видеть через свои очки. Он стал запинаться, останавливаться. Потом сдернул очки. И тогда стало видно: у него лились слезы. Он всхлипнул вслух, пробормотал: "Простите..." и вышел из зала в соседнюю комнату. Это был не писатель и не старый революционер Горький, а просто человек, не смогший спокойно говорить о смерти другого человека.

Я знаю: человека-Горького с благодарностью вспоминают многие в России, и особенно в Петербурге. Не один десяток людей обязан ему жизнью и свободой.

Всем было хорошо известно, что Горький – в близкой дружбе с Лениным, что он хорошо знаком с другими главарями революции. И когда революция перешла к террору, последней апелляционной инстанцией, последней надеждой был Горький, жены и матери арестованных шли к нему. Он писал письма, ругался по телефону, в наиболее серьезных случаях сам ездил в Москву, к Ленину. Не раз случалось, что его заступничество кончалось неудачей. Как-то мне пришлось просить Горького за одного моего знакомого, попавшего в ЧК. По возвращении из Москвы, сердито пыхтя папиросой, Горький рассказал, что за свое вмешательство получил от Ленина реприманд: "Пора бы, говорит, вам знать, что политика – вообще дело грязное, и лучше вам в эти истории не путаться".

Но Горький продолжал "путаться".

По моим впечатлениям, тогдашняя политика террора была одной из главных причин временной размолвки Горького с большевиками и его отъезда за границу.

Случилось так, что незадолго до его отъезда я, возвращаясь из Москвы в Петербург, оказался в одном вагоне с Горьким. Была ночь, весь вагон уже спал. Вдвоем мы долго стояли в коридоре, смотрели на летевшие за черным окном искры и говорили. Шла речь о большом русском поэте Гумилеве,

расстрелянном за несколько месяцев перед тем. Это был человек и политически, и литературно чужой Горькому, но тем не менее Горький сделал все, чтобы спасти его. По словам Горького, ему уже удалось добиться в Москве обещания сохранить жизнь Гумилева, но петербургские власти как-то узнали об этом и поспешили немедленно привести приговор в исполнение. Я никогда не видел Горького в таком раздражении, как в эту ночь.

Года через полтора, в глухой русской деревне, где я проводил лето, мне попался номер провинциальной коммунистической газеты с жирным заголовком: "Горький умер!" Заголовок оказался трюком остряка-журналиста: в статье шла речь о "политической смерти" Горького, опубликовавшего тогда за границей какой-то протест по поводу происходившего в Москве суда над социалистами-революционерами (русская партия, примыкающая ко 2-му Интернационалу).

Это был кульминационный пункт разлада Горького с большевиками. Но не только с ними, а и с самим собой, потому что несомненно, кроме "Пешкова", человека с почти по-женски мягким сердцем, в нем жил большевик.

Когда от жестокого разрушения революция перешла к постройке нового, Горький вернулся в Россию. То, что вызвало его отъезд, – видимо было забыто. Когда я попытался заглянуть внутрь его и узнать, что теперь думает (вернее чувствует) "Пешков", я услышал ответ: "У *них* – очень большие цели. И это оправдывает для меня все".

Недавно в статье о новых русских романах (в "Marianne"), упоминая о Горьком, я назвал его "Le pape de la Litterature sovietique". Курьезная опечатка типографии сделала из "pape" – "pope". По странной случайности эта опечатка почти повторила то, что Горький в шутку говорил о себе: он называл себя: "литературным протопопом".

Я думаю, этой шуткой Горький правильнее всего определил свое положение в советской литературе. Было, конечно, немало и таких авторов, которые являлись к Горькому, чтобы "поцеловать папскую туфлю". С такими благочестивыми паломниками Горький скучал и торопился их выпроводить. "Смотрит на меня, будто я – дурак в мундире с орденами", –

сердито сказал он мне об одном таком посетителе. Но большинство писателей приходило к нему не как к человеку с литературными орденами, не как к литературному авторитету, а просто – как к человеку: не к "Горькому", а к "Пешкову".

На моих глазах возникла и выросла дружба Горького с группой молодых петербургских писателей, носившей название "Серапионовых братьев", с которой был очень близко связан и я. Группа эта родилась в петербургском "Доме Искусств", где еще в период революции Горькому удалось организовать род литературного университета (я там был одним из лекторов). Когда из слушателей этого университета вышло несколько талантливых писателей, Горький чувствовал себя, как счастливый отец, он возился с ними, как наседка с цыплятами. Очень трогательные отношения с ними сохранились у Горького и позже, когда "цыплята" выросли и стали чуть что не классиками новой советской прозы.

Чрезвычайно любопытно, что вся эта группа писателей в литературном отношении была "левее" Горького, она искала новой формы – и искала ее никак не в реализме Горького. Тем показательнее их отношение к Горькому: это была любовь именно к человеку.

Для этой группы, как и для всех советских писателей не коммунистов, а только "попутчиков", – самым тяжелым периодом были годы 1927-1932. Советская литература попала под команду – иного выражения нельзя подобрать – организации "пролетарских писателей" (на языке советского кода "РАПП"). Их главным талантом был партийный билет и чисто военная решительность. Эти энергичные молодые люди взяли на себя задачу немедленного "перевоспитания" всех прочих писателей. Ничего хорошего из этого, разумеется, не получилось. Одни из "воспитываемых" замолчали, в произведениях других стала слышна явная фальшь, резавшая даже невзыскательное ухо. Плодились цензурные анекдоты; среди "попутчиков" росло недовольство.

При встречах мне не раз приходилось говорить об этом с Горьким. Он молча курил, грыз усы. Потом останавливал меня: "Подождите. Эту историю я должен для себя записать".

Смысл этих "записей" стал мне ясен только гораздо позже, в 32-м году. В апреле этого года, неожиданно для всех, произошел подлинный литературный переворот: правительственным декретом деятельность "РАПП"а была признана "пре-

пятствующей развитию советской литературы", организация эта была объявлена распущенной. Это не было неожиданностью только для Горького: я совершенно уверен, что этот акт был подготовлен именно им, и он действовал, как очень искусный дипломат.

Жил он в это время уже не в Петербурге, а в Москве. В городе в его распоряжение был предоставлен многим знакомый дом миллионера Рябушинского. Горький бывал здесь только наездами и большую часть времени проводил на даче, километрах в 100 от Москвы. Там же поблизости жил на даче и Сталин, который все чаще стал заезжать к "соседу" Горькому. "Соседи", один – с неизменной трубкой, другой – с папиросой, уединялись и, за бутылкой вина, говорили о чем-то часами...

Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что исправление многих "перегибов" в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры – было результатом этих дружеских бесед. Эта роль Горького будет оценена только когда-нибудь впоследствии.

Не буду здесь рассказывать, как и почему, но я увидел, что мне лучше на время уехать за границу. В те годы получить заграничный паспорт писателю с моей репутацией "еретика" было делом нелегким. Я обратился к посредничеству Горького. Он стал меня убеждать, чтобы я подождал до весны (1931 года): "Увидите – все изменится". Весною ничего не изменилось. Тогда Горький, не очень охотно, согласился добыть для меня разрешение выехать за границу.

Однажды секретарь Горького позвонил мне, что Горький просит меня быть у него вечером, к обеду, на даче. Я очень отчетливо помню этот необычайно жаркий день, грозу, тропический ливень в Москве. Сквозь водяную стену автомобиль Горького мчал нас, нескольких человек, приглашенных в этот вечер к нему.

Обед был – "литературный", за столом сидело человек двадцать. Горький сначала сидел усталый, молчал. Все пили вино, а перед ним стоял бокал с водой, вино ему нельзя было пить. Потом он взбунтовался, налил себе бокал вина, еще и еще, стал похож на прежнего Горького.

Гроза кончилась, я вышел на огромную каменную террасу дачи. Тотчас же вышел туда Горький и сказал мне: "Ваше дело с паспортом устроено. Но вы можете, если хотите, вернуть паспорт и не ехать". Я сказал, что поеду. Горький нахмурился и ушел в столовую к гостям.

Было уже поздно. Часть гостей осталась ночевать на даче, часть уезжала в Москву, в числе их – я. Прощаясь, Горький сказал: "Когда же увидимся? Если не в Москве, так может быть в Италии? Если я там буду, вы ко мне туда приезжайте, непременно! Во всяком случае – до свидания, а?"

Это был последний раз, что я видел Горького.

Впрочем, еще одна заочная, чисто литературная встреча моя с Горьким произошла совсем недавно. За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького "На дне". Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта.

Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл – с земли.

1936

АНАТОЛЬ ФРАНС

(Некролог)

Если с какой-нибудь соседней планеты наблюдать развитие нашей культуры, то оттуда, из-за сотен миллионов миль, видны только самые высокие пики. И если там составлен атлас нашей культуры за последние четверть века, то, конечно, на карте России обозначена вершина: Лев Толстой, – на карте Франции вершина: Анатоль Франс. В этих двух именах не только духовные полюсы двух наций, но и полюсы двух культур: одной, отчаливающей в неизвестное от того берега, который именуется европейской цивилизацией, и другой, оставшейся жить на этом берегу. И от этих двух высоких имен ложатся тени на все, что внизу, под ними: от Толстого – абсолют, пафос, вера (хотя бы это переламывалось в виде веры в разум); от Франса – релятивизм, ирония, скепсис.

В электронах, заряженных положительно и отрицательно, полярных друг другу, течет все-таки одна и та же энергия. Одна и та же энергия революции и в этих двух полярностях – Толстого и Франса: оба великие еретики; многие книги обоих числятся в наиболее почетном для писателя каталоге: запрещенных книг.

И тем не менее полярность Толстого и Франса остается в силе: наши попытки ассимилировать Франса – только свидетельство вполне естественного, буйного аппетита молодости, накидывающегося иногда на малосъедобное. Реактивом, который однажды особенно ясно показал полярность по отношению к нам Франса, для меня был Блок. Блок говорил, что не принимает Франса – "он какой-то ненастоящий, все у него ирония". "Ненастоящим" Франс был для Блока потому, что

Франс был настоящим – до конца – европейцем; потому что из двух возможных разрешений жизни Блоком, Россией, было выбрано трагическое, с ненавистью и любовью, не останавливающимися ни перед чем, Франсом – ироническое, с релятивизмом и скепсисом, тоже не останавливающимися ни перед чем.

"Требуется недюжинная сила души, чтобы быть неверующим", – говорит господин Ларив дю-Мон в "Рубашке" Анатоля Франса, когда речь заходит о том, как трудно умирать. Ларив дю-Мон прав. Но к этому следует прибавить, что требуется еще большая сила души, чтобы быть неверующим, скептиком, релятивистом – и все-таки жить полной жизнью, все-таки любить жизнь. Франс выдержал это испытание огнем – и даже не огнем, а еще страшнее: испытание холодом. Оставаясь скептиком до самого конца, он до самого конца нежно и молодо любил жизнь. "Ирония, которую я признаю, не жестока, она не смеется ни над любовью, ни над красотой: она учит нас смеяться над злыми и глупыми, которых без нее мы имели бы слабость ненавидеть." Так говорил о себе Франс.

Умер он глубоким стариком. Умер он совсем молодым: еще недавно, когда ему было уже за 70 лет, он подарил мировой литературе самую франсовскую, самую французскую, самую веселую, самую беспощадную, самую мудрую из своих вещей: "Восстание ангелов". И оттого его смерть ощущается не как естественный конец художника, завершившего свой путь, а как некое нарушение, противозаконность – так же, как ощущаем мы смерть молодых.

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС

I

Самые кружевные, самые готические соборы построены все-таки из камня; самые чудесные, самые нелепые сказки всякой страны – построены все-таки из земли, деревьев, зверей этой страны. В лесных сказках – леший, лохматый и корявый, как сосна, и с гоготом, рожденный из лесного аукания; в степных – волшебный белый верблюд, летучий, как взвеянный вихрем песок; в полярных – кит-шаман и белый медведь с туловищем из мамонтовой кости. Но представьте себе страну, где единственная плодородная почва – асфальт, и на этой почве густые дебри только фабричных труб, стада зверей только одной породы – автомобили, и никакого весеннего благоухания – кроме бензина. Эта каменная, асфальтовая, железная, бензинная, механическая страна – называется сегодняшним XX-го столетия Лондоном, и, естественно, тут должны были вырасти свои железные, автомобильные лешие, свои механические, химические сказки. Такие городские сказки есть: они рассказаны Гербертом Уэллсом. Это – его фантастические романы.

Город, нынешний – огромный, лихорадочно-бегущий, полный рева, гула, жужжанья пропеллеров, проводов, колес, реклам – этот город у Уэллса всюду. Сегодняшний город с некоронованным его владыкой – механизмом, в виде явной или неявной функции – непременно входит в каждый из фантастических романов Уэллса, в уравнение из уэллсовских мифов, а эти мифы – именно логические уравнения.

С механизма, с машины – начал Уэллс: первый его роман – "Машина времени", и это – сегодняшний городской миф о ковре-самолете, а сказочные племена морлоков и элоев – это,

конечно, экстраполированные, доведенные в своих типичных чертах до уродливости, два враждующих класса нынешнего города. "Грядущее" – это сегодняшний город, показанный через чудовищно увеличивающий, иронический телескоп: тут все несется со сказочной быстротой – машины, машины, машины, аэропланы, турбинные колеса, оглушительные граммофоны, мелькающие огненные рекламы. "Спящий пробуждается" – опять аэропланы, провода, прожектора, армии рабочих, синдикаты. "Война в воздухе" – снова аэропланы, тучи аэропланов, дирижаблей, стада дредноутов. "Борьба миров" – Лондон, лондонские поезда, автомобили, лондонские толпы, и этот выросший на асфальте типичнейший городской леший-марсианец, стальной, шарнирный, механический леший, с механической сиреной, чтобы можно было зазывать и гоготать, как подобает всякому исполняющему обязанности лешего. В "Освобожденном мире" – городской вариант сказки о разрыв-траве: но только разрыв-трава найдена не на поляне в ночь на Ивана-Купалу, а в химической лаборатории, и называется внутриатомной энергией. В "Человеке-невидимке" – снова химия: сегодняшняя, городская, химическая шапка-невидимка. Даже там, где Уэллс как будто изменит себе и уведет вас из города в лес, в поля, на ферму, – даже и там все равно слышно гуденье машин и запах химических реакций. В "Первых людях на луне" – вы попадаете на уединенную ферму в Кенте, но оказывается – "в погребе стоят динамо-машины, в садовой беседке – газометр, и все надворные постройки обращены в мастерские и лаборатории". И точно так же институтом экспериментальной физиологии оказывается уединенная лесная избушка в "Пище богов". Как бы ни хотел уйти Уэллс от асфальта, – он все-таки оказывается на асфальте, среди машин, в лаборатории. Сегодняшний, химико-механический, опутанный проводами город – основа Уэллса, и на этой основе выткан он весь, со всеми причудливыми и на первый взгляд парадоксальными, противоречивыми узорами.

Мотивы городских уэллсовских сказок – в сущности те же, что и всех других сказок: вы встретите у него и шапку-невидимку, и ковер-самолет, и разрыв-траву, и скатерть-самобранку, и драконов, и великанов, и гномов, и русалок, и людоедов. Но разница между его сказками и, скажем, нашими русскими – такая же, как между психологией пошехонца и лондонца: пошехонец садится под окошко и ждет, пока шап-

ка-невидимка и ковер-самолет явятся к нему "по щучьему веленью"; лондонец на "щучье веленье" не надеется, надеется на себя – лондонец садится за чертежную доску, берет логарифмическую линейку и вычисляет ковер-самолет, лондонец идет в лабораторию, зажигает электрическую печь и изобретает разрыв-траву, пошехонец примиряется с тем, что его чудеса – за тридевять земель и в тридесятом царстве; лондонец хочет, чтобы чудеса были сегодня, сейчас же, здесь же. И потому для своих сказок он выбирает надежный путь: путь, вымощенный астрономическими, физическими, химическими формулами, путь, утрамбованный чугунными законами точных наук. Это звучит сперва очень парадоксально: точная наука и сказка, точность и фантастика. Но это так – и должно быть так. Ведь миф всегда, явно или неявно, связан с религией, а религия сегодняшнего города – это точная наука, и вот – естественная связь новейшего городского мифа, городской сказки с наукой. И я не знаю, есть ли такая крупная отрасль точных наук, которая не отразилась бы в фантастических романах Уэллса. Математика, астрономия, астрофизика, физика, химия, медицина, физиология, бактериология, механика, электротехника, авиация. Почти все сказки Уэллса построены на блестящих, неожиданнейших научных парадоксах: все мифы Уэллса – логичны, как математические уравнения. И оттого мы, сегодняшние, мы, скептики, так подчиняемся этой логической фантастике, оттого она так захватывает, оттого мы так верим ей.

Уэллс вводит читателя в атмосферу чуда, сказки – с необычным лукавством: осторожно, постепенно он ведет вас с одной логической ступеньки на другую. Переходы со ступеньки на ступеньку совсем незаметны; вы, ничего не подозревая, доверчиво переступаете, подымаетесь все выше... Вдруг – оглянулись вниз, ахнули – но уже поздно: уж поверили в то, что по заглавию казалось абсолютно невозможным, совершенно нелепым.

Возьмите наудачу любую из фантазий Уэллса: "Человек-невидимка". Какой абсурд! Как нас, людей XX века, заставить поверить в такую детскую сказку, как человек-невидимка?

Но позвольте: что такое невидимость? Невидимость – не больше как самое простое, самое реальное явление, подчиняющееся физическим законам – законам оптики, и зависит

невидимость от способности поглощать или отражать световые лучи. Кусок стекла – прозрачен; тот же кусок стекла в воде – невидим. А если истолочь стекло в порошок, – порошок будет белого цвета, порошок будет непрозрачен, будет видим очень отчетливо. Стало быть, одно и то же вещество может быть и видимым и невидимым: все зависит от состояния его поверхности. Вы скажете: да, но человек – живое вещество. Но что же из этого? В морях живут морские звезды – почти прозрачные, и некоторые морские личинки – совершенно прозрачные. Вы скажете: да, но то – какие-то личинки, а то – человек, это две вещи разные. А знаете ли вы, что теперь в медицине для учебных целей уже пользуются совершенно или частично прозрачными анатомическими препаратами человеческого тела? Я назову вам даже изобретателя этих препаратов: немец, проф. Шпальтегольц. А раз мы можем сделать прозрачной одну руку, – мы можем сделать прозрачными и две руки, а если две руки, – то и все тело. И если этой прозрачности удалось добиться на мертвом человеке, – может быть удастся добиться и на живом? Ведь прозрачность, видимость – и живой организм – понятия, вовсе не исключающие одно другое, это мы уже видели. А следовательно... И вы уже думаете: "А что ж, пожалуй, и в самом деле"... – вы уже опутаны, вы уже прицеплены к стальному логическому паровозу, и он увлечет вас по рельсам фантастики туда, куда заблагорассудится Уэллсу.

Точно так же заставит вас Уэллс поверить в "Остров д-ра Моро" – ученого хирурга, искусными операциями превращающего зверей в людей; заставит поверить в спящего, проснувшегося через 100 лет; заставит поверить в "кэйворит" – вещество, заслоняющее от земного притяжения, и в то, что на кэйворитовом аппарате – это уже ясно – можно отлично прокатиться на луну; заставит поверить в изобретение "Геракле-офорбии", питание которой до гигантских размеров увеличивает рост человека, растений и животных; заставит поверить в возможность путешествия не только в пространстве, но и во времени; заставит поверить в войну с марсианами, в вышедшую из моря на курортный пляж сирену, в страну слепых, в новейший ускоритель, в приключение м-ра Платтнера с четвертым измерением; заставит поверить, что любая из его фантазий – вовсе не фантазия, а действительность, если не сегодняшнего, то завтрашнего дня.

Да и как, правда, в наше время – время самых невероятных, самых неправдоподобных научных чудес – как можно в наше время сказать: то или это невозможно? Тридцать лет назад смеялись бы над человеком, который бы всерьез стал говорить о том, что можно перелететь из Лондона в Париж, из Парижа в Рим, из Нью-Йорка в Астралию. Тридцать лет назад можно было только в сказке читать о том, о чем мы сегодня читаем в газетах: о беспроволочном телефоне, о том, что в Лондоне говорят в какую-то трубку, а в Нью-Йорке слышно каждое слово. Тридцать лет назад никто не поверил бы, что можно видеть через непрозрачные предметы, а сегодня любой школьник знает о рентгеновских лучах. И кто знает, может быть, еще через 30 лет – через десять – через пять – мы так же равнодушно будем смотреть на машину, отправляющуюся на луну, как теперь смотрим на аэроплан, чернеющий в небе чуть заметной точкой.

Уэллсовская фантастика – это фантастика, может быть, только для сегодня, а завтра она уже станет бытом. Мы можем сказать это с тем большим основанием, что многие из фантазий Уэллса – уже воплотились, потому что у Уэллса есть странный дар видеть будущее сквозь непрозрачную завесу нынешнего дня. Впрочем это неверно: странного здесь не более, чем в дифференциальном уравнении, позволяющем нам заранее сказать, куда упадет выпущенный с такой-то скоростью снаряд; странного здесь не более, чем в прозорливости астронома, предсказывающего, что затмение солнца будет такого-то числа, в таком-то часу. Здесь не мистика, а логика, но только логика более дерзкая, более дальнобойная, чем обычно.

Перенесемся в старый Лондон – в Лондон лет 25 назад. Как будто недавно, но эти 25 лет – век: на высоких козлах сзади – важные, в цилиндрах, с длинными бичами кучера. Цокая по камню копытами, громыхают конные омнибусы. В небе лениво помахивает крыльями галка, в небе – никаких туч: благословенное царствование Виктории, в мире все прочно осело и твердеет, твердеет, твердеет, никогда больше не будет никаких войн, революций, катастроф... И только, может быть, один Уэллс сквозь все это тихое и мирное житие уже тогда видел сегодняшний буйный, сумасшедше-стремительный день...

В ту пору, когда еще еле ползли первые автомобили, ког-

да они существовали для того только, чтобы потешать уличных мальчишек, – Уэллс в книге "Прозрения" уже точно описывал теперешнюю быстро мчащуюся лондонскую улицу, полную такси, автобусов, моторных грузовиков, – улицу, где увидеть лошадь так же мало шансов, как на нынешней российской улице – увидеть господина в цилиндре.

И в небе – Уэллс видел совсем другое. Об аэропланах тогда мечтали только разве самые отпетые фантасты. Где-то в Америке по рельсам еще неуклюже разбегался предок теперешнего аэроплана – машина Хирама Максима. А Уэллс в романе "Спящий пробуждается" уже слышал высоко в небе жужжание аэропланов, пассажирских и боевых, уже видел бои аэропланных эскадрилий, рассеянные повсюду аэропланные пристани.

Это было в 1893 году. А в 1908 году, когда еще никому не приходило в голову всерьез говорить об европейской войне, – он в безоблачном, как будто, небе уже разглядел небывалые, чудовищные грозовые тучи. В этом году он написал свою "Войну в воздухе". Вот несколько строк оттуда – и сколько в них пророческого:

"Воздушные корабли носились всюду, бросая бомбы... А внизу происходили экономические катастрофы; голодающее, безработное население восставало... Целые округи и города, вследствие затруднений в транспорте съестных припасов, были переполнены голодающими... Это вызывало правительственные кризисы и осадное положение; временные правительства, советы и революционные комитеты, и все эти организации ставили своей задачей все снова вооружать и вооружать население... Деньги исчезли, запрятанные в погребах, ямах, стенах домов и всевозможных тайниках. Остались только обесцененные бумажки. Вместе с исчезновением денег – настал конец торговле и промышленности. Экономический мир зашатался и пал мертвым, как будто в жилах живого существа внезапно свернулась кровь... Все организованные правительства в мире рассыпались, как фарфоровые чашки от удара палкой... Те, кто пережил эти ужасы, были охвачены смертельной апатией... Это было всемирное разложение".

И среди всего этого грохота рухнувшей старой цивилизации – такие нам знакомые детали: воздушные бои, аэропланы, цеппелины, ночные налеты, паника, потушенные огни, изрезанное прожекторами небо, постепенное исчезновение книг,

газет, вместо газет – нелепые, противоречивые слухи; и в конце – одичавшие, в холодных, темных, развалившихся домах люди, все свои силы тратящие на первобытную борьбу с голодом и холодом... Все это рассказано человеком, как будто уже пережившим наше время. В 1908 году роман был фантастическим – теперь он стал бытовым.

Образ грядущей мировой войны и связанного с ней небывалого мирового переворота, очевидно, неотступно преследовал Уэллса, потому что к этой теме он возвращается не раз. Вот чудесная его сказка "Борьба миров" – 1898 год. Если прочитать ее теперь, после мировой войны и революции, – сколько знакомых голосов услышим мы из-под сказочных масок. Вот сражение с марсианами. Марсиане опередили человека в технике – и их снаряды, "ударившись о землю, разбивались и выпускали целые тучи тяжелого, черного дыма, который сначала подымался кверху густым облаком, а потом падал и медленно расползался кругом по земле. И одно прикосновение этой ползучей струи, одно вдыхание этого газа – приносило смерть всему живому".

Откуда это? Из фантастического романа, написанного 20 лет назад, или из какой-нибудь газеты 1915-1916 года, когда немцы впервые пустили в ход свои удушливые газы?

И снова мировая война – в романе "В дни кометы" – и предсказание, что эта война закончится коренным переворотом в человеческой психологии, закончится братским объединением людей. И опять мировая война – последняя война – в романе "Освобожденный мир". Тут в точности намечена даже комбинация воюющих держав: центральные европейские державы напали на Славянскую Федерацию, а Франция и Англия – выступили в защиту этой Федерации.

В романе "Освобожденный мир" вся самопожирающая сила старой цивилизации дана в одном сжатом, концентрированном символе – атомической энергии. Это – та энергия, которая со страшной силой сковывает в одно целое атомы вещества, та энергия, которая из стальной атомической пудры делает крепчайшую сталь, та энергия, которая медленно освобождается при таинственном переходе радия в другие элементы.

Уэллсу видится, что с атомической энергией случилось то же, что с аэропланами: овладев атомической энергией, человек использовал ее не только – или, вернее, не столько – для

созидательных, сколько для разрушительных целей. Во время всесветной войны, описываемой в романе "Освобожденный мир", атомические бомбы истребили целые города, страны — истребили самое старую цивилизацию. И на развалинах ее — начинает строиться новая, на новых началах.

Все дело строительства берет в свои руки Всемирный Конгресс и создает единое Всемирное Государство. Конгресс упраздняет парламентаризм в его старой форме парламентов отдельных для каждого государства — и после краткого периода самочинной организационной работы объявляет всемирные выборы в единый мировой правительственный орган. Конгресс вводит единую для всего мира монетную единицу, вырабатывает единый всемирный язык, поднимает уровень развития отсталого земледельческого класса и самое земледелие преобразует на коллективных началах. Конгресс освобождает мир от экономического гнета и вместе с тем в полной мере "обеспечивает свободу запроса, свободу критики, свободу передвижения". Конгресс сам же постепенно сводит свою власть на нет. И водворяется свободный, безвластный строй, наступает эпоха, в фантастической уэллсовской всемирной истории, именуемая "эпохой цветения": подавляющее большинство граждан — это художники всех видов, подавляющее большинство населения занято высочайшей областью человеческой деятельности — искусством.

И наконец, в 1922 году, когда народы Европы стали понемногу залечивать жестокие раны после мировой войны, где люди — братья: один из последних его романов — "Люди как боги".

Во всех пророчествах Уэллса читатель, вероятно, уже успел нащупать еще одну черту уэллсовской фантастики — черту, неразрывно связанную с городом, этой каменной почвой, в которой все корни Уэллса. Ведь сегодняшний городской человек непременно zoon politicon — животное социальное; отсюда — почти без исключений — социальный элемент, вплетающийся во всякую из фантазий Уэллса. Какую бы сказку он ни рассказывал, как бы она на первый взгляд ни казалась далекой от социальных вопросов, — к этим вопросам читатель будет неминуемо приведен.

Ну, вот хотя бы "Первые люди на луне" — как будто уже чего дальше от земли и от всего, что творится на земле? Вы

несетесь вместе с героями романа на кэйворитовом аппарате, высаживаетесь на луне, путешествуете в лунных долинах, спускаетесь в лунные пещеры... И вдруг, к изумлению, видите, что и на луне все те же наши земные социальные болезни. То же самое деление на классы господствующие и подчиненные, но рабочие здесь уже превратились в каких-то горбатых пауков, и на безработное время их просто усыпляют и складывают в лунных пещерах, как дрова, пока опять не понадобятся.

На "Машине времени" мы умчались вместе с автором на 80 000 лет вперед – и опять вы находите там наши же два мира: подземный – мир рабочих, и надземный – мир праздных людей. И тот и другой класс выродились: одни – от тяжкой работы, другие – от тяжкого безделья. И классовая борьба приобрела жестокие, звериные формы. В 80000-м году выродившиеся потомки угнетенных классов просто – по-звериному – пожирают своих "буржуев". В уродливых образах жестокого зеркала уэллсовской фантазии – мы опять узнаем себя, наше время, последствия все тех же болезней старой европейской цивилизации.

"Спящий" проспал двести лет, проснулся – и что же? Опять все тот же, сегодняшний город, сегодняшний общественный строй, только в десятки раз глубже пропасть между белыми и черными – и рабочие, под предводительством пробудившегося "спящего", восстают против капитала. Раскрываем "Грядущее" – самый острый, самый иронический из уэллсовских гротесков – снова великолепная пародия на современную цивилизацию. И наконец, "Война в воздухе" и "Освобожденный мир" – это детальный анализ эпохи, предшествовавшей всемирной войне, эпохи, когда миллиарды тратились на дредноуты, цеппелины, пушки, эпохи, когда в подвалах дворца старой цивилизации накопились горы пироксилина, а наверху люди – как это теперь ни странно – спокойнейшим образом жили, работали, веселились – над пироксилином. С убедительностью необычайной показывает Уэллс, что мировая война – только естественный вывод из всего силлогизма старой цивилизации; громче, чем где-нибудь, в этих романах Уэллс зовет людей опомниться, пока еще не поздно, зовет их вспомнить, что они не англичане, французы, немцы, а люди, зовет их перестроить жизнь на новых принципах.

Принципы эти до сих пор не были названы. Но читатель

уже несомненно услышал это еще не сказанное вслух: принципы эти, конечно, социалистические, Уэллс, конечно, социалист. Это бесспорно. Но если бы какая-нибудь партия вздумала приложить Уэллса как печать к своей программе, – это было бы то же самое, что Толстым или Розановым утверждать православие.

Я ни в каком случае не хочу сравнивать Уэллса с Толстым, масштабы их как художников – конечно совершенно неодинаковы, но все же Уэллс прежде всего – художник. А художник – более или менее крупный – творит для себя свой особенный мир, со своими особенными законами – творит по своему образу и подобию, а не по чужому. И оттого художника трудно уложить в уже созданный, семидневный, отвердевший мир: он выскочит из параграфов, он будет еретиком.

Уэллс, повторяю, прежде всего – художник, и оттого у него все свое, и оттого его социализм – это социализм свой, уэллсовский. В его автобиографии мы читаем:

"Я всегда был социалистом, но социалистом не по Марксу... Для меня социализм не есть стратегия или борьба классов: я вижу в нем план переустройства человеческой жизни с целью замены беспорядка – порядком".

Цель переустройства – ввести в жизнь начало организующее – рацио – разум. И потому особенно крупную роль в этом переустройстве Уэллс отводит классу "способных людей" и прежде всего образованным, ученым, техникам. Эту теорию он выдвигает в своих "Прозрениях". Еще более любопытную – и, надо добавить, более еретическую окраску – эта мысль приобретает в его "Новой Утопии", где руководителями новой жизни являются "самураи", где новый мир предстает нам в виде общества, построенного до известной степени на аристократических началах, руководимого духовной аристократией.

Есть еще одна особенность в уэллсовском социализме – особенность, может быть, скорее национальная, чем личная. Социализм для Уэллса, несомненно, путь к излечению рака, въевшегося в организм старого мира. Но медицина знает два пути для борьбы с этой болезнью: один путь – это нож, хирургия, другой путь – более медленный – терапия. Уэллс предпочитает этот последний путь. Вот опять несколько строк из его автобиографии:

"Мы, англичане, парадоксальный народ, – одновременно

и прогрессивны, и страшно консервативны; мы вечно изменяемся, но без всякого драматизма; никогда мы не знали внезапных переворотов... Чтобы мы что-нибудь "свергли", "опрокинули", "уничтожили", чтобы мы начали все "сызнова", как это бывало почти с каждой европейской нацией, – никогда!"

Знамя Уэллса окрашено не кровью. Человеческая кровь, человеческая жизнь – для Уэллса – неприкосновенная ценность, потому что он прежде всего гуманист. Именно поэтому умеет он находить такие убеждающие, острые слова, когда говорит о классах, брошенных в безысходный труд и нужду, когда говорит о ненависти человека к человеку, об убийстве человека человеком, когда говорит о войне и смертной казни. По Уэллсу виновных – нет, злой воли – нет: есть злая жизнь. Можно жалеть людей, можно презирать их, нужно любить их – но ненавидеть нельзя.

Выпуклей чем где-нибудь эта мысль запечатлелась в его романе "В дни кометы". Герой романа – молодой рабочий-социалист, с мышлением примитивным: он убежден (я цитирую) "в жестокосердном бесчувственном заговоре – заговоре против бедняков". Он полон первобытной ненависти, он думает прежде всего о мести злонамеренным заговорщикам. И дальше гуманист Уэллс заставляет своего героя признаться: "Жалкой, глупой, свирепой нелепостью покажутся вам понятия моей юности, особенно в том случае, если вы принадлежите к поколению, родившемуся после переворота". Самый переворот этот, совершившийся под чудесным влиянием "зеленого газа" столкнувшейся с землей кометы, – самый переворот этот состоит в том, что люди органически потеряли способность ненавидеть, убивать, органически неизбежно пришли к любви. Такого же идиллического типа переход от "Века смятения" к счастливой утопии в романе "Люди как боги".

И тот же гуманизм в романе "Война в воздухе": стоит только вместе с автором – глазами автора –увидеть хотя бы сцену казни одного из матросов воздушного немецкого флота. И то же самое в "Острове д-ра Моро": там д-р Моро становится жертвой своих слишком жестоких опытов. И то же самое в "Невидимке": этому гениальному утописту Уэллс не может простить человекоубийство. И то же самое в "Машине времени": в этой жестокой карикатуре, какую Уэллс дал в образе своих людоедов-морлоков.

Вот что открывается нам, когда мы войдем внутрь этих причудливых зданий – сказок Уэллса. Там рядом: математика и миф, физика и фантастика, чертеж и чудо, пародия и пророчество, сказка и социализм. Если из заоблачных башен мы спустимся в нижние этажи, если от фантастических романов Уэллса мы перейдем к его реалистическим романам – к среднему периоду его творчества, – этих странных сочетаний мы здесь уже не увидим: здесь Уэллс весь на земле, весь в прочном мире трех измерений. И только в последних романах, написанных в те дни, когда в вихре войн и революций закружился мир трех измерений, – Уэллс вновь отделился от земли, от реальности, и в этих романах мы вновь встретим сплавы идей, на первый взгляд, самые неожиданные и странные.

II

Когда я лет двенадцать назад впервые увидел полет аэроплана, и аппарат опустился на луг, когда летающий человек вылез из своих полотняных крыльев и сбросил странную стеклянноглазую маску, – я, помню, был как-то разочарован: летающий человек – бритый, толстенький, краснолицый – оказался точь-в-точь такой же, как мы все; носового платка он не мог достать – руки закоченели, – вытер нос пальцем. И такое чувство – что-то вроде разочарования – непременно будет у читателя, когда после фантастики Уэллса он раскроет его реалистические романы. ”Как, это тоже – Уэллс?” Да, тоже Уэллс, но только не на аэроплане, а пешком. Летающий человек – на земле оказался не так уж резко отличающимся от других английских романистов. И если раньше по двум страницам, не читая подписи, можно было сказать: это – Уэллс, то теперь уже нужно взглянуть на подпись. Если раньше в области научно-фантастического, социально-фантастического романа – Уэллс был один, то теперь он стал ”один из”. Правда, один из больших, самых содержательных и интересных английских писателей, но все же только ”один из”.

Причина несомненно в том, что Уэллс, как и большинство его английских товарищей по перу, значительно большее внимание обращает на фабулу, чем на язык, стиль, слово – на все то, что мы привыкли ценить в новейших русских писате-

лях. Своего уэллсовского языка, своего уэллсовского письма он не создал, да и некогда было: надо было успеть написать те 40 томов, которые он написал. Свое, оригинальное, исключительное у Уэллса было в фабуле его фантастических романов; и как только он слез с аэроплана, как только он взялся за более обычные фабулы, — часть оригинальности он утерял.

Стремительный, аэропланный лет сюжета в фантастических романах Уэллса, где все свистит мимо глаз и ушей — лица, события, мысли, — этот стремительный лет делает для читателя просто физически невозможным вглядеться в детали, в стиль автора. Но медленный, неспешный ход бытового романа позволяет временами присесть, взглянуть на лицо рассказчика, на его костюм, жесты, улыбку. Как будто что-то знакомое. Но что? Еще один внимательный взгляд — и станет ясно: Диккенс — Чарльз Диккенс — вот славный предок Уэллса. Та же самая медлительная для сегодняшнего читателя, подчас слишком медлительная, речь; те же сложные, кружевные, готические периоды; та же манера давать полную законченную проекцию героя во всех измерениях, часто с самого появления его на свет; тот же способ — повторяя один какой-нибудь резкий штрих, врезать внешность действующего лица в память читателя; и наконец, как у Диккенса, — постоянная улыбка. Но у Диккенса — это ласковый юмор, это — улыбка человека, который любит людей все равно, какие бы они ни были, любит их даже черненькими. У Уэллса не то: он любит человека и одновременно ненавидит его — за то, что не человек, карикатура на человека — обыватель, мещанин. Уэллс любит острой, ненавидящей любовью, и потому его улыбка — улыбка иронии, и потому его перо часто обращается в кнут, и рубцы этого кнута остаются надолго.

Даже в самых его невинно-забавных и остроумных сказках, написанных как будто для 12-летнего читателя, даже там более внимательный глаз увидит все ту же ненавидящую любовь. Вот "Пища богов": от чудесной пищи цыплята — величиной с лошадь, крапива — как пальмы, крысы — страшнее тигров и, наконец, гиганты с колокольню — люди. Вы читаете о принце, который стоит внизу, сквозь монокль с ужасом поглядывает на великаншу-невесту и боится взять ее замуж, "чтобы не попасть в смешное положение"; это смешно. Вы читаете о крошечном полицейском, который пытается арестовать гиганта и хватает его там, внизу, за ногу; и это тоже

смешно. Вы читаете о десятках смешных столкновений гигантов с пигмеями, и прожектор уэллсовской иронии все яснее вырезает жалкую фигуру – пигмея-обывателя, который хватается за привычную, удобную жизнь в страхе перед грядущим, мощным гигантом Человеком – и становится уже не только смешным. Вот "Борьба миров": мировая катастрофа, все рухнуло, все гибнет, и вы среди грохота вдруг слышите голос благочестивого священника: "Ах, погибли все наши воскресные школы!" Вот великолепный гротеск "Грядущее": вы бродите по улицам Лондона XXII столетия, и перед глазами у вас мелькает изобретенная все той же злой любовью автора реклама на фронтах церквей: "Быстрейшее в Лондоне обращение на путь истинный! Лучшие епископы, цены твердые! Остерегайтесь подделок! Моментальное отпущение грехов для занятых людей!"

Еще яснее эта ироническая основа в ткани каждого из реалистических романов Уэллса. Великосветские дамы, основной субстанцией которых являются корсетные кости; свирепо-нравственные старые девы; деревянноголовые школьные учителя; епископы, которые уволили бы от должности Христа за то, что он плохо одет и говорит неподобающие князю церкви слова; биржевик, искренне уверенный, что именно Господь-Бог внушил ему купить тихоокеанские акции... Вероятно, Англии жутко смотреть в это жестокое зеркало злой любви. И кажется, нигде так не сверкает лезвие Уэллса, как в "Тоно-Бангэ", едва ли не лучшем из реалистических его романов. "Мне случалось встречаться не только с титулованными, но даже с высокими особами. Однажды – это самое светлое из моих воспоминаний – я даже опрокинул бокал с шампанским на панталоны первого государственного человека в империи..." Это мы читаем на первой странице романа, и дальше до самого конца всюду змеится ирония, на каждой странице, в каждом приключении незабвенного м-ра Пондерво, гения рекламы и шарлатанства.

Мир знает Уэллса-авиатора, Уэллса – автора фантастических романов; эти его романы переведены на все европейские языки, переведены даже на арабский и китайский. И, вероятно, лишь немногим в широких читательских кругах известно, что Уэллс-фантаст – это ровно половина Уэллса; у него 14 фантастических романов и 15 реалистических. Фантастические: "Машина времени", "Чудесный гость", "Остров

д-ра Моро", "Невидимка", "Борьба миров", "Спящий просыпается", "Грядущее", "Первые люди на луне", "Морская дева", "Пища богов", "В дни кометы", "Война в воздухе", "Освобожденный мир", "Люди как боги"; реалистические: "Колесо фортуны", "Любовь и мистер Льюишэм", "Киппс", "История мистера Полли", "Новый Макиавелли", "Анна-Вероника", Тоно-Бангэ", "Брак", "Бэбли", "Страстная дружба", "Жена сэра Айсека Хармана", "Великие искания", "Мистер Бритлинг", "Джоана и Питер" и "Тайники сердца". И особняком стоят два его романа: "Душа епископа" и "Неугасимый огонь", открывающие какой-то новый путь в творчестве Уэллса*.

Если у читателя хватит времени прочитать все 15 реалистических романов Уэллса, если у него хватит времени пройти через эту длинную анфиладу густо заселенных людьми зданий, то в первых из них он встретит самого м-ра Уэллса. Не отвлеченно, не потому, что всякий эпос в той или иной мере лиричен, а потому, что в первых романах читатель найдет часть автобиографии Уэллса. В молодости жизнь дала Уэллсу слишком много и слишком ощутительных пинков, чтобы он мог забыть их. Посыльный мальчик в галантерейном магазине; затем приказчик за прилавком, в бессонные ночи пополняющий скромный багаж грамотности, вынесенный из начальной школы; дальше студент педагогической академии и школьный учитель в английском захолустье. Все эти крепкие, трудные, тяжелые годы жизни Уэллса, полные упрямой работы над собой, борьбы с нуждой, увлечений, широких планов и разочарований, все эти годы отпечатались в трех первых бытовых романах Уэллса: "Колесо фортуны", "Любовь и мистер Льюишэм" и "Киппс".

В "Колесе фортуны" приказчик магазина суконных товаров Гэпдрайзер – это конечно Уэллс; и Уэллс – приказчик Киппс из романа "Киппс"; и Уэллс – студент педагогической

* Кроме перечисленных 29 романов, четырех томов фантастических рассказов и нескольких детских книг, Уэллс написал еще ряд социально-политических, научных и философских книг: "Предвидения", "Созидание человечества", "Новые миры для старого", Взгляды англичанина на мир", "Что впереди?", "Будущее Америки", "Социализм и семья", "Первое и последнее", "Спасение цивилизации", "Бог – Невидимый Владыка", "Россия в сумерках", "Очерк всемирной истории" и др.

академии Льюишэм из романа "Любовь и мистер Льюишэм". Все это – такие же автобиографические документы, как "Детство" и "В людях" Горького, как "Детство и отрочество" Толстого.

С конца 90-х годов, после "Машины времени" и "Борьбы миров", приказчик Уэллс и школьный учитель Уэллс – стали сразу популярными писателями. Колесо фортуны повернулось к нему на 180°, и о последствиях этого переворота он так пишет в своей автобиографии:

"Пускай хоть немного посчастливится твоей книге, – и в Англии тотчас же ты превращаешься в человека достаточного, вдруг получаешь возможность ехать куда хочешь, встречаться с кем хочешь. Вырываешься из тесного круга, в котором вертелся до сих пор, и вдруг начинаешь сходиться и общаться с огромным количеством людей. Философы и ученые, солдаты и политические деятели, художники и всякого рода специалисты, богатые и знатные люди – к ним ко всем у тебя дорога, и ты пользуешься ими, как вздумаешь!"

Уэллс вырвался из тесного круга, поле его наблюдений чрезвычайно расширилось, и это тотчас же отразилось в зеркале бытовых его романов: личный, автобиографический элемент из них исчез, и через них проходят толпы людей самого различного общественного положения – философы и ученые, солдаты и политические деятели, художники, богатые и знатные люди. Впрочем, прошлого своего Уэллс не забыл и теперь часто поднимается в верхние, ярко освещенные и комфортабельные этажи только для того, чтобы обитающих там, наверху, счастливых и беспечных людей увести вниз, в подвалы, к голодным и нищим ("Жена сэра Айсека Хармана", "Душа епископа").

Бытовые романы Уэллса становятся социологической обсерваторией, и его перо, как перо сейсмографа, систематически записывает все движения социальной почвы в Англии начала XX века. В начале 900-х годов эта почва на островах Джона Булля еще чрезвычайно прочна, устойчива, и записи Уэллсовского сейсмографа дают соответственно кривые очень местного, небольшого размаха: проблема семьи и брака, школьного воспитания, суфражистский вопрос ("Брак", "Страстная дружба", "Жена сэра Айсека Хармана"). Более общие, коренные социальные вопросы пока еще дремлют в статическом состоянии где-то глубоко под поверхностью и так

же статически отражаются в романах Уэллса. Но понемногу все слышнее становятся подземные гулы, в незыблемой почве – расселины вглубь до самой сердцевины, и сквозь них красная, огненная лава небывалых войн и небывалых революций. И, начиная с "Мистера Бритлинга", это мировое землетрясение становится единственной темой романов Уэллса. Так, постепенно, из автобиографических – бытовые романы Уэллса становятся летописью жизни современной нам Англии.

Если мы теперь на минуту отойдем в сторону и на реалистические романы Уэллса взглянем издали, так чтобы глаз улавливал только основное, не отвлекаясь деталями, то отсюда, издали, нам станет ясно: архитектор, построивший шестиэтажные каменные громады бытовых романов, – один и тот же Уэллс. Как и в фантастике Уэллса, в реалистических его вещах все тот же самый непрекращающийся штурм старой европейской цивилизации; все те же красные рефлексы своеобразного, уэллсовского, социализма; все тот же гуманизм, все то же его "обвинять никого нельзя", о чем говорилось раньше; и все тот же бензиновый, асфальтовый, мелькающий рекламами город.

И вдруг, на асфальтовом тротуаре, среди бензиновых фимиамов, красных знамен, патентованных средств и людей в котелках, вы встречаете... Бога. Социалист, математик, химик, шофер, аэропланный пилот – вдруг заговаривает о Боге. После научной фантастики, после реальнейшей реальности – вдруг трактат: "God the Invisible King" – "Бог – Невидимый Король"; роман "Душа епископа" – о религиозном перевороте в душе англиканского священника; роман "Неугасимый огонь" – в сущности не роман, а спор о Боге; роман "Джоана и Питер", герой которого ведет диалоги с Богом.

В первую минуту это поражает, это кажется невероятным. Но после, приглядевшись, опять узнаешь все того же Уэллса, вечного авиатора. Этот, как будто неожиданный, поворот Уэллса к темам о Боге произошел недавно, в наши последние дни – годы, с началом мировой войны, с началом европейских революций, и это объясняет все. Случилось только то, что вся жизнь сорвалась с якоря реальности и стала фантастической; случилось только то, что осуществились фантастичнейшие из прозрений Уэллса, его научная фантастика свалилась сверху на землю. И естественно, неугомонному фантасту пришлось искать нового фантастического материала, лететь

куда-то еще выше, еще дальше, на самое верхнее небо – и там, вдали, ему видится туманный образ Бога. Нелепая, как будто, война, неоправданная, как будто, гибель миллионов людей перед многими поставила мучительный вопрос: зачем? за что? не есть ли вся жизнь просто бессмысленный хаос? И от этого вопроса, конечно, не мог уйти и Уэллс.

Разрешает его он, как и надо было ожидать, отрицательно: нет, жизнь не бессмысленна; нет, в жизни все же есть смысл и цель. И оказывается, еще очень давно, в 1902 году, в своих "Прозрениях" он писал: "Можно или признать, что вселенная едина и сохраняет известный порядок в силу какого-то особого, присущего ей качества, или же можно считать ее случайным агрегатом, не связанным никаким внутренним единством. Вся наука и большинство современных религиозных систем исходят из первой предпосылки, а признавать эту предпосылку для всякого, кто не настолько труслив, чтобы прятаться за софизмы, признавать эту предпосылку – и значит верить в Бога..."

Так Уэллс строит храм своему Богу – и рядом, на том же фундаменте, воздвигает свои научные лаборатории, свои социалистические фаланстеры. И вот такой, как будто неожиданный, такой, как будто непонятный, поворот Уэллса к религиозным темам – становится понятным: у Уэллса это, конечно, результат оземления, материализация его прежней фантастики, а не "богоискательство" в обычном смысле этого слова.

Первый из упомянутых романов Уэллса о Боге – это "Душа епископа". В написанном для одного издательства предисловии к переводу своих сочинений, Уэллс называет этот роман "ироническим отражением перемен, происшедших в английской церкви под напором времени". Но именно иронии-то здесь меньше, чем где-нибудь у Уэллса, и чувствуется, что автор еще раз для себя решает вопрос: годится ли ему английский, достаточно чопорный и лицемерный Бог? Наполовину реальное, наполовину фантастическое содержание романа очень ясно отвечает на этот вопрос. Перед читателем – достопочтенный епископ, богатый, счастливый в семейной жизни, делающий великолепную карьеру. Как будто все хорошо, как будто нечего больше желать. Но у епископа заводится что-то в душе – маленькое, незаметное, как соринка в глазу. И соринка не дает покоя ни днем, ни ночью, соринка выраста-

ет в мучительный вопрос: да есть ли тот Бог, которому служит епископ? и есть ли этот Бог тот самый Христос, какой заповедал все отдать неимущим? Епископ пробует лечиться у одного, другого психиатра, и наконец, попадает к молодому врачу, одному из излюбленных Уэллсом дерзких научных революционеров. Этот начинает лечить епископа совсем по-иному, чем все: он не тушит, а наоборот, раздувает пламя в душе епископа; он снабжает епископа чудесным элексиром, который подымает его дух до состояния какого-то экстаза, уводит его из нашего трехмерного мира в мир высших измерений, и епископ своими глазами видит Бога и беседует с ним один раз, другой и третий. Этот Бог совсем не тот, которому до сих пор служил епископ, и епископ уходит от старого Бога, уходит от богатства, уходит от семьи. Епископ становится в ряды религиозных и социальных еретиков.

Второй роман Уэллса о Боге – это "Неугасимый огонь". Роман открывается грандиозной, слегка гротескной картиной:

"Два вечных существа в великолепных ореолах, одно – в ослепительном белом одеянии, другое – в сумасшедшей пестроте красок, ведут беседу; обстановка – невообразимые громады. Громады эти, по традиции, похожи на дворец, но в них теперь уже замечается явный космический элемент. Они не расположены в каком-нибудь определенном месте; они – за пределами материальной вселенной. И сцена производит такое впечатление, как если бы прежние прерафаэлистические декорации перерисовал футурист, основательно знакомый с новейшей физико-химической философией и вдохновленный неким религиозным замыслом".

Огромные колонны, кривые и спирали. Солнце и планеты мелькают, сверкают сквозь златоискрящиеся глубины пола из кристаллического эфира. Огромные, крылатые тени, выкованные из звезд, планет, свитков закона, пламенеющих мечей, – непрестанно поют "свят, свят, свят". Один из собеседников, конечно, Бог, о котором – добавляет Уэллс – не без основания хочется сказать, что ему необычно скучно глядеть, как все, что ни случается, уже непременно известно ему. И Бог с живейшим интересом слушает, что говорит другой участник диалога – сатана.

После одного непочтительного замечания сатаны архангел Михаил хочет поразить сатану мечом. Но Бог останавливает

ретивого архангела:

– А что же мы-то будем делать без сатаны?

– Да, – говорит сатана, – без меня пространство и время замерзли бы в некое хрустальное совершенство. Это я волную воды. Это я волную вас. Я – дух жизни. Без меня человек до сих пор был бы все тем же никчемным садовником и попусту ухаживал бы за райским садом, который все равно не может расти иначе как правильно... Только представить себе: совершенные цветы! совершенные фрукты! совершенные звери! Боже мой! До чего бы это все надоело человеку! До чего надоело бы! А вместо этого разве я не толкнул его на самые удивительные приключения? Это я дал ему историю...

И все же сатана находит, что человек глуп и слаб. Сделал ли он хоть сколько-нибудь заметный шаг вперед за эти 10 000 лет? Люди все так же без конца, бесцельно истребляют друг друга. И скоро конец: скоро все человеческое обиталище охладится, замерзнет – конец.

– Конец в том, – возражает Бог, – что человек будет властвовать над миром. В человеке – Мой дух.

Сатана предлагает Богу кончить их вечную шахматную игну: игра становится слишком жестока, все человечество сейчас – это Иов, и не будет ли самым милосердным сразу убить всех?

Между высокими собеседниками завязывается спор об Иове: кто выиграл тогда, во времена Иова, и кто проиграл? Бог утверждает, что тогда выиграл Он, Бог, потому что, невзирая на все несчастья, – неугасимый, неумирающий огонь все же остался в человеке.

И вот Бог разрешает сатане еще раз повторить опыт с Иовом. Этот новый, сегодняшний Иов – английский школьный учитель м-р Хасс. Одно за другим на него обрушивается целый ряд несчастий: он получил известие, что его единственный сын, летчик, погиб на французском фронте; после пожара м-р Хасс разорился, рухнуло его любимое дело – школа; и наконец он заболел раком. Сегодня, может быть, последний день м-ра Хасса: сегодня ему сделают операцию. Перед операцией к нему приехали три джентльмена: один из его бывших сотоварищей по школьной работе и два капиталиста, вложившие свой капитал в школу, – приехали, чтобы уговорить его отказаться от управления школой. И вот дальше, на протяжении 200 страниц – двухчасовой спор о религии, о Боге между

этими джентльменами, при участии врача, который лечил м-ра Хасса. У каждого из участников спора – уже своя, готовая религиозная концепция; у одного – портативный, карманный обывательский Бог, отнюдь не мешающий даже и в страшные дни войны жить комфортабельно и делать дела; другой – верующий адепт спиритизма; третий из спорящих – доктор, последовательный материалист, – у него нет никакого Бога; и наконец – четвертый – новый Иов, м-р Хасс, явно излагает теорию самого Уэллса. В прежнюю формулу Уэллса: "мир целесообразен – следовательно есть управляющий миром высший разум", для которого Уэллс берет термин "Бог", – в эту формулу жестокая бессмыслица войны внесла поправку. Сейчас человеческая жизнь, полная жестокостей, болезней, несчастий, нищеты, – сейчас она нелепа, неразумна, нецелесообразна; но человек в силах все это победить, он победит, он победит непременно, он построит прекрасную жизнь на земле – и больше, он разобьет хрустальную тюрьму нашей планеты в пространстве и с земли шагнет в невидимые дали вселенной. А раз так, раз это будет неизбежно, то есть сила, толкающая человека на этот путь, и для этой силы Уэллс пользуется прежним термином "Бог". Этот путь человека начертан вовсе не каким-нибудь слепым, стихийным процессом, – нет: стихии сами по себе неразумны, мир и человек, предоставленные стихиям, идут к закату, к ущербу. Нет – это высший организующий разум и это его неугасимый огонь горит в человеке. Так говорит новый Иов, измученный несчастьями, в свой предсмертный час. И его вера в мощь человека – ergo в Бога – вознаграждена: операция кончилась удачно, получена телеграмма, что сын м-ра Хасса не погиб, а в плену у немцев. В великой шахматной игре сатана еще раз проиграл...

Отголосок все того же грандиозного извечного спора между сатаной и Богом слышен и в последнем романе Уэллса "Джоана и Питер". Но только здесь вся колоссальная, космическая шахматная доска помещается внутри микрокосма – человека. Этот человек – Питер, английский летчик во время последней войны. И уже не сатана, как в предыдущем романе, а Питер выступает в парике и мантии обвинителя в этой тяжбе человечества с Богом. Весь израненный, изуродованный после боя с немецким авиатором, Питер в бреду бросает Богу упрек:

– Отчего ты не проявляешь себя? В мире так много зла...

Эта ужасная трата жизней на войне... Как ты можешь переносить всю эту жестокость и грязь?

– А что? Это вам, людям, не нравится?

– Нет.

– Тогда измените все это. – И дальше современный Бог излагает новую, современную главу теологии: – Я вовсе не самодержавный злой тиран, как некоторые из вас думают; если бы это было так, я бы уже давно тебя первого пристукнул громом. Нет, я управляю на демократических началах и предоставляю вам самим работать за себя. Я вам не мешаю. Отчего вы, например, не уничтожаете своих королей? Вы можете. Люди могут, но они недостаточно хотят.

И Питеру становится все более ясным, что "великий древний экспериментатор" прав и мудр: зло так же целесообразно в космическом организме, как боль в организме человека: это – предупреждение, что надо поторопиться лечить болезнь.

Пусть для одних этот "экспериментатор" такая же личность, как сам Питер, пусть для других он еще более абстрактная идея, чем квадратный корень из –1. Важно одно: научить людей всеобщему братству. Не смешно ли биться насмерть из-за вопроса о том, как именно произносить слово "братство"?

Так из этого последнего романа Уэллса мы узнаем еще одно слагаемое в уэллсовской формуле Бога. И если мы проинтегрируем эту формулу – станет совершенно ясно, что и в своих религиозных построениях Уэллс остался все тем же Уэллсом. Станет ясно: конечно же, его Бог – это лондонский Бог, и конечно, лучшие фимиамы для его Бога – это запах химических реакций и бензина из аэропланного мотора. Потому что всемогущество этого Бога – во всемогуществе человека, человеческого разума, человеческой науки. Потому что это не восточный Бог, в руках которого человек – только послушное орудие: это Бог западный, требующий от человека прежде всего активности, работы. Этот Бог знаком с английской конституцией: он не управляет, а только царствует. И хоругви этого современного Бога, конечно, не золотые и не серебряные, а красные: этот Бог – социалист.

Циркульная окружность ограниченного землей социализма и уходящая в туманную бесконечность гипербола религии – такое разное, такое несовместимое. Но Уэллс пытается разорвать окружность, разогнуть ее в гиперболу, один конец ко-

торой упирается в землю, в науку, в позитивизм, а другой теряется в облаках. Это искусство – невредимым проходить сквозь самые тесные парадоксы – нам уже знакомо: мы видели его в сказках Уэллса, где он сумел сплавить в одно фантастику и науку.

Один из последних бытовых романов Уэллса – "Джоана и Питер" – самый сегодняшний из всех его романов. Там есть Англия – накануне и во время войны; там есть эхо вчерашней и сегодняшней России. И наконец, в этом романе есть остроумные, большой художественной ценности страницы, написанные каким-то обновленным и помолодевшим Уэллсом. Вот, например, несколько строк из начала романа, где рассказывается детство Питера, о первых его впечатлениях от вселенной:

"Теория идеалов играла в философии Питера почти такую же роль, как в философии Платона. Но только Питер называл их не "идеалы", а... "игрушки". Игрушки – это упрощенная квинтэссенция вещей, чистая, совершенная и управляемая. Реальные вещи неудобны, чересчур сложны, неподатливы. Ну хотя бы реальный поезд: это – жалкая, огромная, неуклюжая, ограниченная вещь, которая должна непременно ехать либо в Кройдон, либо в Лондон. А игрушечный поезд доставит вас куда угодно: в страну чудес, в Россию, вообще куда захочется. Там есть, например, великолепная мягкая кукла, по имени "Полисмен", с сияющим красным носом и вечной улыбкой. Вы можете взять Полисмена, треснуть им по голове Джоану, подругу детства, – и ничего. Насколько неудобней настоящий, живой полисмен: попробуйте-ка схватить его за ногу и запустить в угол, – пожалуй, уж не будет улыбаться, как игрушечный, а начнет ворчать или даже что похуже".

И дальше – живет перед вами весь оригинальный детский мир Питера, где вещи – одушевленные существа, а люди – это вещи. Удобный и питательный предмет – нянька Мери, и рядом "медноглазое чудище с тройным брюхом, по имени Комод, которое не спускает с вас глаз и всю ночь скрипит по комнате". Неудобная, слишком громкая, раздражающая вещь, по имени "Дадди" – "отец" и рядом живой, фарфоровый мопс Нобби, защитник от комодов, отцов – и вообще от всего страшного.

Незаметно от идеального, игрушечного мира Питер переходит в реальный мир, попадает в одну школу, другую, тре-

тью, в Кембриджский университет. И наконец, последняя ступень воспитания Питера и Джоаны – это война, которая научила их самому главному, самому глубокому. "История воспитания двух душ" – такой подзаголовок дал Уэллс всему этому роману.

Незадолго до войны Уэллс был в России и, ясно, именно тогдашние свои впечатления он описывает на тех страницах книги, где рассказывается о путешествии в Россию Питера и его опекуна Освальда.

Вот какою увидел Уэллс Москву: "Красные стены Кремля; варварская карикатура Василия Блаженного; грязный странник с котелком в Успенском соборе; длиннобородые священники; татары-официанты в ресторанах; публика в меховых шубах – так нелепо богатая на английский взгляд". Затем – поразительная панорама Москвы с Воробьевых гор, синева снега, цветные пятна крыш, золотое мерцанье бесчисленных крестов. И отсюда, сверху, глядя на Москву, Освальд – или, вернее, Уэллс – говорит:

– Этот город – не то, что города Европы: это – нечто свое, особенное. Это – татарский лагерь, замерзший лагерь. Лагерь из дерева, кирпича и штукатурки...

– Тут лучше начинаешь понимать Достоевского. Начинаешь представлять себе эту "Святую Русь" как род эпилептического гения среди наций – нечто вроде "Идиота" Достоевского – гения, настаивающего на моральной правде, подымающего крест над всем человечеством...

Да, Азия идет на Европу с новой идеей... У них, русских, есть христианская идея в том виде, в каком у нас, в Европе, ее нет. Христианство для России – обозначает братство. И этот город с его бесчисленными крестами – в гармонии с русской музыкой, искусством, литературой...

Холодный, застегнутый Петербург англичанину, конечно, показался гораздо больше похожим на Европу, на Англию. Ничего татарского, ни азиатского англичанин здесь уже не увидел, пока не попал... в русский парламент, в Государственную Думу.

Последние главы тоже связаны с Россией: в России – уже пожар, и искры от него долетают в Англию. Англия уже прошла жестокую школу войны; побывавшие в этой школе – и Питер в том числе – поняли, что по-старому жить нельзя. Старое нужно разрушить, чтобы на его месте построить мировое

государство, Союз Свободных Наций. Главное теперь – работать, работать, не щадя своих сил. ”Мы должны жить теперь, как фанатики, – этот наш шатающийся мир не возродится. Он будет разваливаться все больше – и рухнет. И тогда раса большевистских мужиков будет разводить свиней среди руин”.

Так суммирует Уэллс мнение английского интеллигента (надо добавить – радикально настроенного) о сегодняшней России. Нечего и говорить о джентльменах и леди, которые не спят ночей из-за страшных ”болос”, как сокращенно называют в Англии большевиков. Эта часть общества представлена в карикатурной фигуре леди Сайдэнгэм.

Свои личные взгляды на коммунистическую Россию, свои впечатления от недавнего пребывания в ней – Уэллс изложил в ряде статей в газете ”Сандей Экспресс” и изданных затем отдельной книгой под заглавием ”Россия в тени”*. Статьи эти дают обширный – часто, впрочем, легковесный, из окна вагона – материал, но он уже не укладывается в объем настоящей задачи – показать Уэллса-художника. Я приведу оттуда только одну фразу, которая, мне кажется, может быть взята эпиграфом ко всем этим статьям. ”Я не верю, – говорит Уэллс, – в веру коммунистов, мне смешон их Маркс, но я уважаю и ценю их дух, я понимаю его.”

И тот Уэллс, портрет которого дан на этих страницах, не мог иначе сказать. Еретик, которому нестерпима всякая оседлость, всякий катехизис, – не мог иначе сказать о катехизисе марксизма; неугомонный авиатор, которому ненавистней всего старая, обросшая мхом традиций земля, не мог иначе сказать о попытке оторваться от этой старой земли.

Аэроплан – в этом слове, как в фокусе, для меня вся современность, и в этом же слове – весь Уэллс, современнейший из современных писателей. Человечество отделилось от земли и с замиранием сердца поднялось на воздух. С аэропланной головокружительной высоты открываются необъятные дали, одним взглядом охватываются целые нации, страны, весь этот засохший кусочек грязи – земля. Аэроплан мчится – скрываются из глаз царства, цари, законы и веры.

---

* Современному читателю известна под названием ”Россия во мгле”. (Р е д.)

Еще выше – и вдали сверкают купола какого-то удивительного завтра.

Этот новый кругозор, эти новые глаза авиатора – у многих из нас, кто пережил последние годы. И эти глаза уже давно у Уэллса. Отсюда у него эти прозрения будущего, эти огромные горизонты пространства и времени.

Аэропланы – летающая сталь – это, конечно, парадокс: и такие же парадоксы везде у Уэллса. Но парадоксальный как будто – аэроплан весь, до последнего винтика, насквозь логичен: и так же весь, до последнего винтика, логичен Уэллс. Аэроплан, конечно, чудо, математически рассчитанное и питающееся бензином: и точно такие чудеса у Уэллса. Аэроплан, дерзающий на то, что раньше дозволено было только ангелам, – это конечно символ творящейся в человечестве революции: и об этой революции все время пишет Уэллс. Ничего более городского, более сегодняшнего, более современного, чем аэроплан – я не знаю, и я не знаю английского писателя – более сегодняшнего, более современного, чем Уэллс.

ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДЕРЕВО УЭЛЛСА

Для аристократии феодальной и для аристократии духа — гениев и талантов — основы "знатности" полярно противоположны.

Слава аристократа феодального в том, чтобы быть звеном в цепи предков как можно более длинной; слава аристократа духа в том, чтобы не иметь предков — или иметь их как можно меньше. Если художник — сам себе предок, если он имеет только потомков, — входит в историю гением; если предков у него мало или родство с ними отдаленное, — он входит в историю как талант. И очень метко Уэллс в автобиографии замечает: "Писательство — это одна из нынешних форм авантюризма. Искатели приключений прошлых веков — теперь стали бы писателями". История литературы — как история всякого искусства и науки — это история открытий и изобретений, история Колумбов и Васко да Гам, история Гуттенбергов и Стефенсонов. Гениев, открывающих неведомые дотоле или забытые страны (атланты, быть может, знали Америку), — история знает немного; талантов, совершенствующих или значительно видоизменяющих формы, — больше. И к числу последних несомненно следует отнести Уэллса.

Но какого Уэллса? Уэллсов — два: один — обитатель нашего трехмерного мира, автор бытовых романов; другой — обитатель мира четырех измерений, путешественник во времени, автор научно-фантастических и социально-фантастических сказок.

Первый Уэллс — новых земель не открыл: у этого Уэллса много знатной родни. Второй Уэллс — с предками связан очень отдаленными родственными узами, и он почти один создал новый литературный жанр. И конечно, не будь второго

Уэллса, – первый в астрономическом каталоге литературы не попал бы в число звезд очень ярких.

Есть две основных линии в английской литературе. Одна воплощает англичанина у себя дома, на Островах Соединенного Королевства; другая – неутомимого мореплавателя, искателя новых земель, мечтателя и авантюриста (авантюрист – непременно мечтатель). И два Уэллса – реалист и фантаст – отражают в себе эти две основных линии.

Первая линия в Диккенсе достигла вершины, еще не превзойденной. И первый Уэллс, трезвый реалист, скептик, иногда добродушно, иногда зло насмешливый, – определенно ведет свой род именно от Диккенса. Тут – прямая, кровная степень родства; о ней подробнее говорилось выше. И тут Уэллс – только одна из ветвей от мощного ствола Диккенса; другие ветви, идущие отсюда же: Эллиот, Мередит, Гарди, Шоу, Гиссинг, Бенет, Голсуорси.

Уэллс – автор социально-фантастических и научно-фантастических романов – со второй линией связан родством гораздо более сложным и тонким – и гораздо более отдаленным; тут у него – нет прямых предков и, вероятно, будет много потомков.

Социально-фантастические романы Уэллса... Первое литературное определение, какое приходит в голову и какое часто приходилось слышать: *утопии* – социальные утопии Уэллса. И тогда, естественно, за Уэллсом встал бы длинный ряд теней, начиная с "Утопии" Томаса Мора, через "Город Солнца" Кампанеллы, "Икарию" Кабе – до "Вестей ниоткуда" Уильяма Морриса. Но эта генеалогия была бы неверна, потому что социально-фантастические романы Уэллса – не *утопии*. Единственная его утопия – это его последний роман – "Люди как боги".

Еще два родовых и неизменных признака утопии. Один – в содержании: авторы утопий дают в них кажущееся им идеальным строение общества, или, если это перевести на язык математический, утопия имеет знак +. Другой признак, органически вытекающий из содержания, – в форме: утопия всегда статична, утопия – всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе – сюжетной динамики.

В социально-фантастических романах Уэллса этих признаков мы почти нигде не найдем. Прежде всего, в огромном большинстве случаев его социальная фантастика, со знаком

–, а не +. Своими социально-фантастическими романами он пользуется почти исключительно для того, чтобы вскрыть дефекты существующего социального строя, а не затем, чтобы создать картину некоего грядущего рая. В его "Грядущем" – ни одного розового или золотого райского отблеска: это скорее мрачные краски Гойи. И тот же Гойя – в "Машине времени", в "Первых людях на луне", в "Войне в воздухе", в "Освобожденном мире". Только в одном из наиболее слабых социально-фантастических романов "Люди как боги" – увидим мы слащавые розовые краски утопий.

Вообще же социально-фантастические романы Уэллса от утопий отличаются настолько же, насколько +A отличается от –A: это не утопии, это – в большинстве случаев – социальные памфлеты, облеченные в художественную форму фантастического романа. И поэтому корни генеалогического дерева Уэллса можно искать только в таких литературных памятниках, как свифтовское "Путешествие Лемюэля Гулливера", "Путешествие Нильса Клима к центру земли" Людвига Гольберга, "Грядущая раса" Эдварда Болвера-Литтона. Но и с этими авторами Уэллс связан лишь одинаковым подходом к сюжету, а не самим сюжетом и не литературными приемами. И, наоборот, если мы иногда находим у Уэллса сюжеты, уже обработанные до него другими (сюжет путешествия на луну, встречающийся у Сирано де Бержерака, у Эдгара По, у Жюля Верна; сюжет пробуждающегося через много лет спящего, заимствованный из различных народных сказаний сперва Луи Мерсье в конце 18-го века в книге "2440 год", затем Беллами, Вильбрандтом, Эдм. Абу и др.), – то подход Уэллса к такому сюжету совершенно иной. Все это заставляет сделать вывод, что своими социально-фантастическими романами Уэллс создал новую, оригинальную разновидность литературной формы.

Два элемента придают фантастике Уэллса свой индивидуальный характер: это уже отмеченный выше элемент социальной сатиры и затем – непременно сплавленный с ним элемент научной фантастики. Этот второй элемент у Уэллса иногда выделяется в чистой, изолированной форме и дает начало его научно-фантастическим романам и рассказам ("Невидимка", "Остров д-ра Моро", "Эпиорнис", "Новейший ускоритель" и пр.).

Научная фантастика, естественно, могла войти в область

художественной литературы только в течение последних десятилетий, когда перед наукой и техникой действительно открылись возможности фантастические. Вот отчего в литературе прошлых веков едва ли не единственным образцом научной фантастики является утопия "Новая Атлантида" Фрэнсиса Бэкона – в тех ее главах, где описывается дом науки – "Дом Соломона", где гениальный ум Бэкона провидит многие из современных завоеваний точной науки, для 17-го века представлявших совершенную фантастику. А дальше (если не считать некоторых бледных намеков в "Икарии" Кабе) подлинную научную фантастику, облеченную в художественную форму, мы найдем только в конце 19-го века. Именно в эти годы – и это не случайность, а логика – почти одновременно появились: Курт Ласвиц "Картины будущего" и "Зейфенблазер", 1879-1890 гг., Беллами "Оглядываясь назад", 1887 г., Теодор Герцка "Фрейланд", 1889 г., Генри Трюс "В конце столетий", 1891 г., Уильям Моррис, Фламмарион, Жюль Верн и др.

В сочинениях этих авторов мы найдем много деталей фантастического будущего, близких к тем, которые видятся Уэлллсу: воздушные экипажи и усовершенствованные машины у Ласвица; "Болланд" Трюса – нечто вроде "атомической энергии" Уэллса; электрические скатерти-самобранки у Герцки – очень похожи на то, что мы видим в "Грядущем" Уэллса, и т.д. Но все эти параллелизмы объясняются только тем, что у Уэллса и других авторов был один общий реальный источник, откуда они черпали свою фантастику: одна и та же наука, одна и та же логика науки. И конечно, ни у одного из перечисленных авторов нет такой стальной, коварной, гипнотизирующей логики, ни у одного нет такой богатой и дерзкой фантазии, как у Уэллса. Единственные авторы, которые могли дать литературный импульс Уэллсу, в области его научной фантастики – это Фламмарион и Жюль Верн. Но и из этих авторов (не говоря уже о Фламмарионе – это совсем не художник) даже Жюля Верна нельзя поставить на один уровень с Уэллсом: фантастика Жюля Верна может зачаровать, дать иллюзии реальности – только неискушенному детскому уму; логическая фантастика Уэллса, в большинстве случаев снабженная острой приправой иронии и социальной сатиры, увлечет любого читателя.

Этому способствует и форма социально-фантастических

и научно-фантастических романов Уэллса.

Как уже указывалось, элементов классической утопии у Уэллса почти нет нигде (единственное исключение — последний его роман "Люди как боги"). Замороженное благополучие, окаменело-райское социальное равновесие — логически связаны с содержанием утопии, и отсюда естественное следствие в форме утопий: статичность сюжета, отсутствие фабулы. В социально-фантастических романах Уэллса — сюжет всегда динамичен, построен на коллизиях, на борьбе; фабула — сложна и занимательна. Свою социальную и научную фантастику Уэллс неизменно облекает в форму робинзонады, типического авантюрного романа, столь излюбленного в англо-саксонской литературе. В этой области Уэллс является продолжателем традиций, созданных Даниелем Дефо и идущих через Фенимора Купера, Майн Рида, Стивенсона, Эдгара По — к современным Хаггарду, Конан-Дойлю, Джеку Лондону. Но взяв форму авантюрного романа, Уэллс значительно углубил его и повысил его интеллектуальную ценность, внес в него элемент социально-философский и научный. В своей области — разумеется, в пропорционально-меньшем масштабе — Уэллс сделал то же, что Достоевский, взявши форму бульварного, уголовного романа и сплавивший эту форму с гениальным психологическим анализом.

Незаурядный художник, владеющий блестящей и тонкой диалектикой, создавший образцы формы необычайно современной, образцы городского мифа, образцы социально-научной фантастики, — Уэллс несомненно будет иметь литературных преемников и потомков. Уэллс — только пионер; полоса социально-научной фантастики в литературе еще только начинается; вся фантастическая история Европы и европейской науки за последние годы позволяет с уверенностью предсказать это.

В современной английской литературе за Уэллсом идет Конан-Дойль в некоторых своих вещах (например, "Затерянный мир", где в форме романа развит сюжет уэллсовского рассказа "Остров Эпиорниса"), Роберт Блэкфорд (роман "Страна чудес"). Под несомненным влиянием Уэллса написан социально-фантастический роман "Железная пята" Джека Лондона, его же "Смирительная рубашка" и "До Адама" (ср. "Сказка каменного века" Уэллса). За самое последнее время на путь фантастики вступили Бернард Шоу и Эптон

Синклер: драматическая пенталогия Шоу ”Назад к Мафусаилу”, роман Синклера ”Меня зовут плотником” и его же пьеса ”Ад”. Вероятно тот же Уэллс дал импульс талантливому польскому писателю Жулавскому, написавшему лунную трилогию (”На серебряном шаре”, ”Победитель” и ”Старая земля”) и молодому шведу Бергстедту, автору социально-фантастической сатиры ”Александерсен”. Во Франции параллельно с Уэллсом в области социального памфлета, одетого в изящную форму иронически-фантастических романов, работает Анатоль Франс (”На белом камне”, ”Остров пингвинов” и ”Восстание ангелов”). В последнем романе – ”Восстание ангелов” – отправной пункт сюжета тот же, что в ”Чудесном госте” Уэллса: ангелы – в среде земного человечества; но у Франса разработана эта тема гораздо глубже, остроумнее, тоньше, чем у Уэллса. За социально-научную фантастику взялся также Клод Фаррер – его роман ”Обреченные смерти”, значительно менее, впрочем, удачный, чем обычная экзотика этого автора.

Пережившие революцию Германия и Австрия являются гораздо более плодородной почвой для произрастания фантастики, чем другие, еще устоявшие на старом фундаменте, страны. Именно послереволюционные годы дали в этих странах богатейший урожай фантастических романов: ”Третий путь” Колеруса, ”В туманности Андромеды” Бренера, ”Техническая фантазия” Гюнтера, ”Мессия” Роланда Бетша, ”Пылающее море” Шеффа, ”Паника” Эйхаккера, ”Роман относительности” Ганса Кристофа, ”Циркус Менш” Мадегунда, замечательный чешский философско-фантастический роман ”Фабрика абсолюта” Карела Чапека и др.

Окаменелая жизнь старой, дореволюционной России почти не дала – и не могла дать – образцов социальной и научной фантастики. Едва ли не единственными представителями этого жанра в недавнем прошлом нашей литературы окажутся Куприн (рассказ ”Жидкое солнце”) и Богданов (роман ”Красная звезда”, имеющий скорее публицистическое, чем художественное значение); и если заглянуть дальше назад – Одоевский и Сенковский – барон Брамбеус. Но Россия послереволюционная, ставшая фантастичнейшей из стран современной Европы, несомненно отразит этот период своей истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: роман А.Н. Толстого ”Аэлита” и ”Гиперболоид”, роман

автора настоящей статьи "Мы", романы И.Эренбурга "Хулио Хуренито" и "Трест Д.Е.".

1921-1922

О'ГЕНРИ

Рекламы орут; пестрые огни мигают – в окнах, на стенах, в небе; поезда грохочут где-то в воздухе над головой; этажи бешено лезут друг другу на плечи – десятый, пятнадцатый, двадцатый. Это – Лондоны, Парижи, Берлины, заверченные в десять раз лихорадочней, это – Америка.

В минуту, по телефону, по телеграфу – сделать какие-то миллионы, на ходу проглотить чего-нибудь в баре – и в летящем вагоне десятиминутный отдых за книгой. Десять минут, не больше, и в десять минут надо иметь законченное, целое – и так, чтобы это летело, не отставая от стоверстного поезда – и так, чтобы это заставило забыть о поезде, о грохоте, о звонках – обо всем.

Это сумел сделать О'Генри (Уильям Сидней Пратер, 1862-1911). В его коротких, острых, быстрых рассказах – конденсированная Америка. Джек Лондон – это американские степи, снежные равнины, океаны и тропические острова; О'Генри – американский город. Пусть у Лондона есть "Мартин Иден" и городские рассказы; пусть у О'Генри есть степная книга "Сердце Запада" и роман "Короли и капуста", где жизнь какого-то южно-американского захолустья. Но все-таки, прежде всего, Джек Лондон – Клондайк, О'Генри – Нью-Йорк.

Ошибка, что кинематограф изобретен Эдисоном: кинематограф изобрели вдвоем Эдисон и О'Генри. В кинематографе прежде всего – движение, во что бы то ни стало – движение. И движение, динамика – прежде всего у О'Генри; отсюда его плюсы и минусы.

Читатель, попавший в кинематограф О'Генри, выйдет оттуда освеженный смехом: О'Генри неизменно остроумен, за-

бавен, молодо-весел – таким был когда-то А.Чехонте, еще не выросший в Антона Чехова. Но бывает, что комические эффекты у него шаржированы, натянуты, грубоваты. Публику в кино необходимо время от времени растрогать: О'Генри ставит для нее очаровательные четырехстраничные драмы. Но бывает, что эти драмы – сентиментальны и кинематографически-поучительны. Впрочем, это у О'Генри случается редко, он растрогается только на секунду – и уже снова мчится смешливый, насмешливый, легкий; быстрый язык, быстрый ум, быстрые чувства – в движении каждый мускул, как у другого национального американского героя: Чарли Чаплина.

Во что верит Чарли Чаплин? Какая философия у Чарли Чаплина? Вероятно, ни во что; вероятно, никакой: некогда. И так же О'Генри, так же миллионы нью-йоркцев. Один из своих рассказов О'Генри, каламбуря и играя созвучиями, начинает так: "Древние философы потеряли свой авторитет. Платон – заплатка для дырявых котлов; Аристотель – мечтатель; Марк Аврелий – враль; из Эпиктета – и пикой ничего не выковыряешь". И кажется, это один из редких случаев, когда О'Генри говорит серьезно. Обычно, если только он не болен сентиментальностью, он смеется и шутит. Даже из драматического грима в нем иной раз все-таки выглянет все тот же неподражаемый Чарли Чаплин. Он улыбаясь – голодает, улыбаясь – идет в тюрьму и, вероятно, умирает с улыбкой. Быть может, единственная его философия – это то, что улыбкой нужно победить жизнь. О'Генри из тех англосаксов, что, медленно погружаясь на "Титанике", – пели гимн. Вероятно он понимал – или хотя бы чувствовал, издали, – что огромный, комфортабельный "Титаник" цивилизации 19-го века налетел на ледяную гору и величественно идет ко дну; но О'Генри сжился со своим кораблем, он его не покинет и с шутками, иногда легкомысленными, иногда чуть-чуть горьковатыми, умрет мужественно, как "фаустовский" человек Шпенглера.

Эту ничем не истребимую, упругую бодрость выковала в О'Генри вся его жизнь: от молота – сталь становится крепче. Он сам жил в этих убогих меблированных комнатах, куда он не раз приведет с собой читателя; он сам проводил на скамьях ночи в парке; он – нью-йоркская богема, романтический американский бродяга. Из его биографии могла бы, вероятно, выйти превосходная кинематографическая фильма: О'Генри – приказчик в табачной лавчонке; О'Генри – фарма-

цевт за стойкой аптеки; О'Генри – над гроссбухом в торговой конторе; О'Генри – в шайке поездных воров в Южной Америке; О'Генри – три года в тюрьме. И после тюрьмы – не "Редингская баллада", а веселые, легкие, обрызганные смехом рассказы. Тот же самый удар, какой вдребезги разбил изнеженного, хрупкого Уайльда – из О'Генри высек первую искру творчества.

Нужда, лихорадка огромного американского города – торопили, подстегивали О'Генри, он писал слишком много: иные годы по пятьдесят-шестьдесят рассказов. Оттого вещи его неровны. Правда, даже в самых слабых – среди лигатурных строк нет-нет да и сверкнет червонный О'Генри. Но ведь один и тот же углерод дает и уголь, и графит, и алмаз. Во всяком случае алмазы – у О'Генри есть, и это ставит его вблизи таких мастеров новеллы, как Чехов и Мопассан. И надо сказать, что художественная техника О'Генри – по крайней мере, в лучших его вещах – острее, смелее, современней, чем у многих уже ставших классиками новеллистов.

Острый, сверкающий эксцентричной и неожиданной символикой язык – первое, что увлекает читателя О'Генри. И это не мертвый, механический эксцентризм в символике имажинистов: у О'Генри – образ всегда *внутренне* связан с основной тональностью действующего лица, эпизода или всего рассказа. Потому-то у него всякий, самый необычайный как будто, эпитет и образ – покоряет, гипнотизирует. У хозяйки меблированных комнат (рассказ "Меблированные комнаты") – "горло, подбитое мехом". Сперва это входит в сознание не без труда, но дальше – варьируется все тот же образ, с каждой вариацией заостряясь все больше: уже просто – "меховой голос", "сказала самым своим меховым тоном", – и в воображении читателя врезана медоточивая фигура хозяйки, вовсе не описанная детально в приемах старого повествования.

Особенного эффекта О'Генри достигает, пользуясь тем приемом, которому правильнее всего было бы дать определение *интегрирующего образа* (в анализе художественной прозы – терминологию приходится создавать заново). Так, в рассказе "Город побежден" мисс Алиса Ван-дер-Пул – "холодна, бела и неприступна, как Юнгфрау". Юнгфрау – основной образ – в дальнейшем растет, разветвляется и широко, интегрально, охватывает почти весь рассказ: "Социальные Альпы, окружавшие Алису, подымались только до колен"... И вот этой

Юнгфрау достиг Роберт Уолмслей. Если он и убедился, что путник, взобравшийся на горные вершины, находит самые высокие пики окутанными густым покровом из облаков и снега, то он все же скрыл свой озноб... "Уолмслей гордился своей женой, но когда он правую руку протягивал своим гостям – в левой он крепко сжимал свою альпийскую палку и градусник." Точно так же в рассказе "Квадратура круга" сквозь рассказ проходит интегрирующий образ: природа – круг, город – квадрат; в рассказе "Комедия зевак" – образ: зеваки – особое племя – и т.д.

Тип рассказов О'Генри больше всего приближается к сказовой форме (до сих пор еще одной из излюбленных форм русского рассказа): непринужденно-диалогический язык, авторские отступления, чисто американские трамвайные, тротуарные словечки, каких не разыщешь ни в каком словаре. Впрочем, до конца проведенной формы сказа, когда автора – нет, автор – тот же актер, когда даже авторские ремарки даются языком, близким к языку изображаемой среды – у О'Генри нет.

Это все – из области статики художественного произведения. Но городского читателя, выросшего в бешеных скоростях современного города – одной статикой не удовлетворить: нужна динамика сюжета. Отсюда – все это желтое море уголовной, сыщицкой литературы, обычно грубой и антихудожественной в языковом отношении. У О'Генри блестящий язык обычно соединен с динамичным сюжетом. Любимейший его композиционный прием – это совершенная неожиданность развязки. Иногда эффект неожиданности очень искусно достигается автором при помощи того, что можно назвать *ложной развязкой,* то есть в сюжетном силлогизме читатель намеренно приводится к ошибочному выводу, а затем где-нибудь вдруг, в конце, крутой поворот – и открывается развязка совершенно иная (рассказы "Кабачок и роза", "Смелее", "Квадратура круга", "Как скрывался Черный Билль"). Очень сложные и тонкие композиционные приемы можно найти в романе О'Генри "Короли и капуста".

К сожалению, в композиции рассказов О'Генри, особенно в переходах к развязке – есть однообразие: хроническая неожиданность теряет свой смысл, неожиданности – ожидаешь, исключение становится правилом. Это – то же самое ощущение, какое испытываешь под дождем парадоксов Уайльда: в

конце концов видишь, что каждый из его парадоксов – только вывернутый наизнанку трюизм.

Впрочем, у Толстого Катюшу Маслову Нехлюдов не меньше любил от того, что она была чуть-чуть раскосой. И указанные недостатки не помешали О'Генри стать одним из любимейших писателей в Америке и Англии.

1922

РИЧАРД БРИНСЛИ ШЕРИДАН

1751-1816

В России – конец царствования Екатерины II, пугачевщина, пятилетие Павла, благословенный войнами Александр I. Во Франции – Людовик XVI, революция, гильотина. Наполеон Бонапарт. В лихорадке войн и восстаний – весь европейский материк. Одна только Англия – сравнительно спокойный остров среди бурного европейского моря: выстрелы здесь не слышны. Англия воюет издали, из своего уютного кабинета. Питт Младший командует интервенциями в европейские дела. И непримиримым противником Питта выступает в парламенте язвительный, остроумный, изящный, похожий по темпераменту скорее на француза – Ричард Шеридан.

Жизнь Шеридана – это один из самых увлекательных авантюрных романов 18-го века. Вероятно, роман этот не был бы так богат приключениями и самыми неожиданными поворотами фабулы, если бы герой его был чистокровным британцем. Но Шеридан родился в Дублине, в нем много ирландской крови, а эта кровь – больше похожа на вино, чем на медленную, благоразумную жидкость, которая течет в жилах у англичан.

Шеридан в школе – конечно, лентяй, проказник, любимец товарищей и коновод. Подолгу сидеть серьезно над книгами он был неспособен. Среднюю школу он кое-как закончил, но в университет уже не попал: автор романа своей жизни – он от короткого пролога уже торопился перейти к первой главе. Впрочем, отчасти так вышло и по причинам от него независящим. Шеридан-отец, актер и учитель декламации, был недостаточно богат, чтобы содержать в университете двух своих сыновей.

Первая глава романа шеридановской биографии развертывается в блестящем модном курорте Батс: отец Ричарда поселился здесь вместе с семьей — конечно потому, что здесь у него была работа, а не ради курортного безделья. Бездельником был только Ричард: старший его брат, благоразумный Чарльз, помогал отцу, младший — сочинял стихи. Стихи, парк, весна, двадцать лет, ирландское вино в жилах, чудесная музыка... Музыки особенно много: ближайшие друзья Шериданов — семья Линли; сам Линли — известный в то время композитор и музыкант, а его дочь Элиза — певица. И конечно, здесь завязка романа: Ричард влюбился в Элизу. Необходимые интриги препятствия — налицо: у Элизы — не только прекрасный голос, это — несомненная красавица, у нее — десятки поклонников, и ей — почти еще девочке — гораздо больше льстит ухаживание взрослых, чем двадцатилетнего Ричарда. Вдобавок ко всему, отец Элизы среди ее поклонников уже выбрал для нее жениха: это был очень богатый шестидесятилетний старик, владелец чуть ли не половины всех английских молочных ферм.

Уже всем было известно о предстоящем браке мисс Линли, уже казалось — счастье Ричарда Шеридана погибло, но ему на помощь пришло литературное провидение: один из поклонников мисс Линли написал комедию "Девушка из Батса", где шестидесятилетний жених и вся история его сватовства были изображены в самом смешном виде. Комедия в театре имела успех скандала, сатирой шестидесятилетний влюбленный был убит вернее, чем пулей — и больше уже не показывался в доме Линли. Мисс Линли — была свободна.

Но в романе для героя уже подготовлено новое — и гораздо более серьезное препятствие — в лице некоего капитана Мэтьюса. Это был уже не молодой, женатый человек, опытный ловелас. Он пустил в ход все свое искусство, чтобы влюбить в себя Элизу Линли — и в конце концов это ему удалось. Элиза знала, что у него есть жена и дети, что брак — исключен; она пыталась его забыть, доказывала ему, что им лучше расстаться, но ничего не помогало. По адресу Элизы начинаются пересуды и сплетни, это доходит наконец до м-ра Линли. Затем следует классическая сцена объяснения с разгневанным отцом. Элиза вынуждена дать слово, что она никогда больше не будет встречаться с Мэтьюсом, и уехать из Батса в один из Уэльских курортов. В романе наступает пауза, которая закан-

чивается новой неожиданной встречей с Мэтьюсом, приехавшим в Уэльс. Мэтьюс разыгрывает отчаявшегося влюбленного, угрожает тут же, при Элизе, застрелиться, если она не даст ему слова прийти на свидание, угрожает увезти ее с собой силой, если она не придет.

В душе у героини – коллизия: с одной стороны – слово, данное отцу, с другой стороны – обещание, данное Мэтьюсу. Все это осложняется страхом, что Мэтьюс из-за нее и в самом деле покончит с собой. Развязка мелодраматическая: Элиза выпивает яд...

Как и следовало ожидать, это только концовка одной из глав романа. В решительный момент на сцене появляется Ричард Шеридан, не терявший времени даром и где-то за кулисами подготовивший совершенно неожиданный поворот действия.

Шеридан очень ловко притворился приятелем Мэтьюса. Мэтьюс хвастался ему своими успехами у Элизы и разные детали их романа даже описывал в длинных посланиях. В последнем письме он, между прочим, признавался, что не прочь был уже и кончить всю эту, слишком затянувшуюся историю, но из тщеславия хочет добиться сначала своей цели, хотя бы даже силой, а там – пусть барышня кается на свободе в своих прегрешениях. С этим письмом в кармане Шеридан попал к Элизе как раз вовремя, чтобы успеть пригласить врачей, давших ей противоядие. А когда она пришла в себя, дал ей противоядие еще более сильное: письма Мэтьюса. Эти письма окончательно излечили Элизу. Но нужно было что-то предпринять, чтобы избавиться от Мэтьюса, который угрожал Элизе публичным скандалом. Шеридан убедил ее, что сейчас единственный для нее выход – это на время уехать на континент, во Францию, где он может устроить ее у друзей своей сестры.

Мать Элизы была больна, отец был в отъезде, обстоятельства складывались благоприятно – и романтическое похищение красавицы вполне удалось Шеридану. Что происходило во время путешествия молодой пары – читателю остается неизвестным, но по заключению этой главы романа можно судить, что Шеридан использовал все присущее ему очарование и сумел найти ключ к сердцу мисс Линли. Это закончилось тайной, без свидетелей, свадьбой в глухой деревушке недалеко от Кале.

И все же до конца романа было еще далеко. Начинается

по канону погоня за беглецами, м-р Линли настигает их уже во Франции, в Лилле. Элиза, больная, лежит в доме одного почтенного английского доктора, Шеридан живет отдельно: все обстоит как будто не так плохо, как казалось. Линли увозит дочь обратно в Батс, туда же едет и Шеридан. На некоторое время роман принимает эпистолярную форму: вынужденные скрывать от всех свой брак (оба все еще живут пока на средства родителей), влюбленные только изредка видятся тайком и изливают свои чувства в оживленной переписке. Как развернутся дальше события, предугадать нельзя.

Литературное провидение еще раз вмешивается в жизнь Шеридана – на этот раз в виде литературы очень невысокого качества: в местной Батской газетке появляется письмо капитана Мэтьюса, полное самых оскорбительных выпадов по адресу Шеридана. Ирландская кровь вскипела, Шеридан вызвал Мэтьюса на дуэль – и она состоялась в Лондоне, в Гайд-парке. Шеридан так стремительно напал на противника, что вышиб у него шпагу из рук. Мэтьюс принужден был просить пощады и обещал опубликовать извинительное письмо. Обещание это не было выполнено, в результате – новая дуэль, Шеридана увозят с места дуэли с несколькими тяжелыми ранами. Элиза, узнавшая об этом, не выдерживает роли, она кричит, что Шеридан – ее муж, что она должна быть с ним, что она не может жить без него. Но счастливая развязка всех любовных перепитий наступает только через несколько месяцев: происходит церемония торжественного венчания, и накрепко, дважды повенчанный, Шеридан отправляется с молодой женой на лето в деревню.

На этом кончается первая часть романа Шеридановой биографии; в следующей, второй части, действие из плана эмоций переходит в план интеллекта, но и здесь Шеридан остается тем же ирландцем – темпераментным, увлекающимся, блестящим, беспечным.

При всей беспечности ему приходится однако уже подумать и о какой-то работе. Его отец, вскоре после свадьбы Шеридана, писал старшему сыну – благоразумному Чарльзу: "Я считаю, что теперь у меня только один сын – ты"; от Ричарда старик Шеридан окончательно отказался. Молодая пара проживала приданое Элизы, проживала его не считая, надолго этих денег, конечно, не могло хватить. Шеридану предстояло будущее как будто не очень веселое.

И вдруг становится известным, что он написал пьесу и что пьеса эта скоро пойдет в одном из лучших театров Лондона – в Ковент-Гардене. Эта переходная формула "вдруг" – вообще совершенно законна в биографии Шеридана, она вполне соответствует его характеру и темпераменту; "вдруг" – было и в данном случае. Правда, в Батсе Шеридан писал стихи, но стихи были очень посредственные; тогда же с одним из своих приятелей он пробовал взяться за пьесу, но из этого ничего не вышло; и если сам он мечтал о какой-нибудь карьере, то о карьере дипломата (письма к Грэнвилю – незадолго до женитьбы). Как бы то ни было, пьеса, о которой идет речь – комедия "Соперники", в январе 1775 года была сыграна в Ковент-Гарденском театре и имела огромный успех. Так случилось, что Ричард Шеридан, до сих пор известный только как легкомысленный юноша, вдруг стал первоклассным драматургом своей эпохи. К нему сразу же пришли деньги и слава; в его лондонском доме – самые интересные люди того времени, это был непрерывный праздник. Было удивительно одно: когда хозяин успевал писать? А меж тем в этом же году, вскоре после "Соперников", им был закончен фарс "Хитрый лейтенант" и опера "Дуэнья" (последняя в сотрудничестве с Линли – отцом Элизы). Обе эти вещи сравнительно слабее "Соперников", и тем не менее инерция славы такова, что обе прошли в театре очень хорошо, особенно опера.

Еще через год – новое "вдруг" в биографии Шеридана: он становится директором театра Друри-Лейн в Лондоне. Владельцем этого театра до сих пор был известный актер Гаррик; ему было уже под шестьдесят, он собирался совсем уйти от театральных дел – и вот среди всех многочисленных претендентов Гаррик выбрал не кого иного, как двадцатипятилетнего юношу Шеридана: таково было личное очарование этого ирландца.

Первое время под управлением Шеридана дела в театре шли неважно: любимец публики, Гаррик – со сцены ушел, и чтобы победить конкурента – Ковент-Гарден, – нужна была хорошая пьеса. Это заставило Шеридана опять сесть за работу, и в начале 1777 года им была сдана в театр новая комедия – лучшее из всего, что им было написано – "Школа злословия". Успех ее был таков, что весь год в театре шла только эта комедия; "успех ее убил самую возможность постановки других пьес" – заявил Шеридану один из членов театрального комитета.

После "Школы злословия" театр был окончательно завоеван Шериданом, и, казалось бы, этим окончательно определился его путь – путь драматурга, как будто уже нечего и незачем было больше искать. Но то, что уже достигнуто, побеждено, – перестает занимать Шеридана: он написал еще одну, последнюю комедию ("Критик") – и в самом расцвете своей литературной славы вдруг ушел из литературы. С 1780 года драматурга Шеридана больше уже нет: есть политический деятель Шеридан, член парламента от партии вигов. Так прихотливая кривая биографии Шеридана сделала еще один, совершенно неожиданный поворот.

Поворот этот и, во всяком случае, его направление объясняются, впрочем, не одними только особенностями характера и темперамента Шеридана. Во Франции уже последние годы доживал феодальный строй, Европа входила в полосу социальных кризисов и великих войн, напоминающую наше время. В такие эпохи политика звучит громче других инструментов социального оркестра, все остальное – в том числе и искусство, отходит на второй план: на втором плане – Шеридану было тесно.

Имя Шеридана как политического деятеля близко связано с тремя знаменитыми в истории Англии именами: Питта Младшего, Фокса и Бэрка. Фокс и Бэрк были друзьями и единомышленниками Шеридана; Питт был главою враждебной партии – консерваторов, тори. И как некогда во время дуэли с Мэтьюсом, Шеридану не раз удавалось и теперь выбить шпагу из рук Питта во время их ораторских поединков. "Как бы играя со своим вспыльчивым или раздражительным противником, Шеридан возражал ему остроумными репликами или нападал на него в классической по своему изяществу сатире и вел эту горячую атаку, ни на минуту не теряя присутствия духа, легкости речи и юмора. Улыбкой он наносил тяжелые раны; он вызывал в слушателях неудержимый хохот, когда объект его насмешек корчился под ударами его бича. Питт и Дэндас чаще всего служили мишенью для нападок Шеридана, и они по опыту знали, что никакие их возражения не смутят Шеридана, не заставят его замолчать..." Так в своих воспоминаниях писал о Шеридане один из его политических противников: свидетельство – самое достоверное.

Три раза партия вигов приходила к власти за время парламентской деятельности Шеридана – и всякий раз Шеридан

занимал в кабинете более или менее ответственный пост. Но в рамки систематической, сухой, чиновничьей работы этого пылкого и беспутного ирландца уложить было трудно, и вероятно правы были его противники, когда однажды на дверях его министерства они вывесили издевательское объявление: "По воскресеньям приема нет. В остальные дни недели – работа также не производится". Слава ждала Шеридана, конечно, не в министерских кабинетах, а на ораторской трибуне: здесь Шеридан – политический оратор, затмил блеск Шеридана-драматурга.

Восстание в Ирландии, запрос о жестокостях английских властей в Индии, борьба с победившей в другой стране революцией... Быть может, речь идет о заседании английского парламента в 1920, в 1930 гг.? Нет, эти вопросы обсуждались Палатой Общин и полтораста лет назад, и от левых – от вигов – выступал Шеридан. Чопорные парламентские залы едва ли слышали когда-нибудь такую бурю оваций, какою закончилась речь Шеридана против генерал-губернатора Индии Уоррена Гастингса. Даже Питт вынужден был заявить: "Эта речь превосходит все речи настоящего и прошлого и обладает всем, что могут дать гений и искусство, чтобы взволновать человеческую душу и владеть ею". Своей речью Шеридан победил парламент! Было решено, что жестокости Гастингса не могут остаться безнаказанными – и вчерашний владыка Индии был предан суду. Заседания суда были открыты через несколько месяцев в Вестминстерском дворце; Шеридану была поручена одна из основных обвинительных речей. Толпа желающих попасть, услышать его осаждала дворец; знатные дамы с утра стояли у входа, чтобы попасть внутрь; за билеты на заседание суда перекупщикам платили по пятьдесят гиней. Шеридан говорил четыре дня.

Это был последний триумф Шеридана, дальше звезда его начинает постепенно тускнеть. В его характере было слишком много какой-то детской беспечности, любви к внешнему блеску, веселью, вину. По-видимому, сдерживающим, организующим элементом в его жизни – была жена: женитьба на Элизе Линли совпала с началом его творческой работы, смерть ее в 1792 г. была началом конца Шеридана. "После ее смерти он как будто обезумел: подписывал совершенно безрассудные контракты в Друри-Лейн, держал сумасшедшие пари в клубах, нанимал дома, в которых не мог жить, покупал массу ло-

шадей, которые без дела стояли в конюшнях", – сообщает один из биографов Шеридана. Года через три, на балу, Шеридан услышал, как молодая девушка, мисс Огл, сказала о нем: "Фу! Какое у него ужасное лицо!" Шеридану было тогда только 43 года, но он жил как шекспировский Фальстаф – и это было уже написано на его лице. Замечания мисс Огл было достаточно, чтобы Шеридан решил доказать ей, что он – еще Шеридан: в этом же году мисс Огл, по возрасту годившаяся ему в дочери, стала его женой.

Еще раз былой блеск Шеридана освещал серые заседания Палаты Общин. Все выступления его были очень левыми: он протестовал против упразднения независимого ирландского парламента, он защищал самостоятельность Польши, он долго и упорно боролся против Питта, добивавшегося войны с революционной Францией. Но с Питтом теперь уже был один из прежних соратников Шеридана – Бэрк, за Питтом пошла значительная часть вигов – пэров и крупных землевладельцев.

Шеридана – защитника французской революции, встретили иначе, чем Шеридана – обвинителя Гастингса. Друзей и поклонников у Шеридана становилось все меньше.

Однажды во время заседания парламента зала вдруг осветилась багровым светом: это горел недавно отстроенный заново театр Шеридана Друри-Лейн. Было предложено прервать заседание, но Шеридан первый высказался против: "Каковы бы ни были размеры моего несчастья, это – частное дело, которое не должно мешать делам государственным", – заявил он.

После этого пожара у Шеридана остались одни только долги, он быстро шел к полному разорению. Уместно ли выбирать в парламент разорившегося человека? Избиратели Шеридана ответили на этот вопрос отрицательно, при ближайших же перевыборах забаллотировав своего недавнего любимца. Шеридан и Наполеон были разбиты в одном и том же году: в 1812. Островом Св. Елены для Шеридана была долговая тюрьма, куда его посадили беспощадные кредиторы.

После выхода из тюрьмы Шеридан кончал свои дни в полной заброшенности, в нужде, забытый почти всеми. О нем не забывали только его Шейлоки: когда он уже был при смерти, в дом к нему явились полицейские, чтобы опять отправить его в долговую тюрьму. И только заверения врача, что они принесут туда только мертвое тело, дали Шеридану возможность умереть не за решеткой.

Биография его была бы невыдержанной, если бы в ней не оказалось последнего "вдруг", последнего контраста: за умирающим Шериданом пришли полицейские – за мертвым Шериданом шли два королевских брата, герцоги, пэры, члены парламента; умирающего Шеридана хотели отвезти в тюрьму, мертвого Шеридана везли в Вестминстерское аббатство – в английский пантеон. День его пышных похорон напомнил тот день, когда он был на вершине славы и весь Лондон стремился услышать его речь в Вестминстерском дворце.

"Что ни делал Шеридан, у него всегда это выходило лучшим в своем роде. Он написал лучшую комедию ("Школу злословия"), лучшую драму ("Дуэнья"), лучший фарс ("Критик"), лучшее надгробное слово (памяти Гаррика) – и все это увенчано еще одним: он произнес лучшую речь из всех, какие слышала Англия (речь по делу Гастингса)."

Это – выдержка из дневника Байрона. Байрон записал это как современник. Но жестокое испытание временем, веками среди всего этого "самого лучшего" сделало отбор: давно уже забыта слава Шеридана-политика, а Шеридан-драматург жив еще и до наших дней. Во всяком случае это можно сказать о двух его лучших вещах – "Соперниках" и "Школе злословия", вошедших в репертуар английской классики.

В реальной жизни Шеридана было столько театрально-эффектного, что материал его биографии неминуемо должен был оставить след на его пьесах. Это можно найти и в "Соперниках", и в "Школе злословия". Показанная в "Соперниках" авантюрная история любви Фолкленда и Лидии, попытка их бегства, дуэль Фолкленда с одним из поклонников Лидии – все это построено конечно на знакомых уже нам приключениях самого Шеридана. Труднее отыскать биографические следы в "Школе злословия", но по-видимому есть они и там. У Шеридана был старший брат Чарльз, никакими талантами, кроме показных добродетелей, не отличавшийся. Но отец всегда ставил его в пример шальному, беспутному Ричарду – и даже больше: он не раз заявлял, что у него "только один сын – Чарльз", а Ричард – лишь позорит честное имя Шериданов. И все же, когда отец умирал, возле него был именно Ричард, и заботы о семье взял тот же Ричард: добродетельный Чарльз показал наконец свое настоящее лицо. Очень вероятно, что именно из этих "семейных" элементов – в "Школе злословия" сложились характеры обоих братьев Сэрфэс и

одна из основных сюжетных линий пьесы, построенная на разоблачении старшего брата.

Любопытные данные о работе Шеридана над "Школой злословия" сообщает в своих "Воспоминаниях", посвященных Шеридану, Т.Мур, имевший возможность ознакомиться с рукописями пьесы. Первый вариант представлял собою двухактную комедию, с сюжетной установкой на историю Тизля и его жены. Действующими лицами в этой комедии были: сэр Роланд Гарпэр, Плаузибл, капитан Г.Плаузибл, Фримэн, Соломон Тизл, м-с Тизл, Мария. Соломон Тизл превращается затем в сэра Тизля; Плаузибл становится впоследствии Джозефом Сэрфэсом. Комедия начиналась монологом Соломона Тизля; из этого монолога видно, что он был задуман не холостяком, а наоборот рецидивистом-супругом с тремя приводами к алтарю. Последняя, третья, жена – на 30 лет моложе его, провинциалка, в которой уже легко узнать леди Тизл из "Школы злословия". Но в ней пока осталась еще провинциальная простота: изворотливости позднейшей леди Тизл в ней еще нет, тут она прямо говорит мужу, что сельская жизнь до смерти надоела ей, потому она и решила "выйти замуж за первого попавшегося дурака". И дальше, в ответ на реплику Тизля: "Значит, вы хотите моей смерти?" – она отвечает еще откровенней: "Вы знаете, что нет... потому что вы еще не сделали завещания в мою пользу". Тизл: "Но ведь я всего только средних лет мужчина". Леди Тизл: "Вот в том-то и беда: уж лучше бы вы были лет на 20 постарше или лет на 20 помоложе, – я предпочла бы и то и другое..."

Несколько блестящих реплик, вроде только что приведенной, выпадают в окончательном тексте пьесы. Другие реплики, постепенно меняясь от варианта к варианту, показывают, ценою какого упорного труда достигалось такое как будто легкое, шампанское остроумие окончательного текста. Когда дело касалось любимой работы, Шеридан работать умел: об этом говорят его рукописи.

Из всех его пьес общественное значение имеет конечно именно "Школа злословия": это не только комедия сатирическая. Наибольшей силы сатирический заряд сконцентрирован на двух лицах пьесы: леди Снируэл и Джозефе Сэрфэсе. Пустота высших кругов английского общества, наполняющего жизнь только одним – гомерическими сплетнями, в лице леди Снируэл и ее окружения, показана так, как это может быть

никому не удавалось сделать после Шеридана. Джозеф Сэрфэс в портретной галерее лицемеров и ханжей занимает почетное место рядом с мольеровским Тартюфом и нашим Молчалиным. Потомки этих почтенных господ здравствуют и посейчас: острие социальной сатиры в "Школе злословия" не затупилось и в наши дни.

"Школа злословия" была уже написана и поставлена; уже много лет Шеридан не притрагивался к перу, но однажды распространился слух, что он пишет новую комедию. Один из его друзей, м-р Келли, спросил его, правда ли это; Шеридан ответил утвердительно. – Не верю, – сказал Келли. – Вы никогда больше не будете писать, вы боитесь писать. – Кого же я боюсь? – спросил Шеридан. – Вы боитесь автора "Школы злословия", – ответил Келли.

Келли был прав: Шеридан имел основания бояться автора "Школы злословия": превзойти этого автора было трудно даже Шеридану.

1931

"ЗАВТРА"

Всякое сегодня – одновременно и колыбель, и саван: саван – для вчера, колыбель – для завтра. Сегодня, вчера и завтра – равно близки друг другу и равно далеки одно от другого: это – поколение, это – деды, отцы и внуки. И внуки – неизменно любят и ненавидят отцов, отцы – неизменно ненавидят и любят дедов.

Сегодня – обречено умереть: потому что умерло вчера и потому что родится завтра. Таков жестокий и мудрый закон. Жестокий – потому, что он обрекает на вечную неудовлетворенность тех, кто сегодня уже видит далекие вершины завтра; мудрый – потому, что только в вечной неудовлетворенности – залог вечного движения вперед, вечного творчества. Тот, кто нашел свой идеал сегодня, – как жена Лота, уже обращен в соляной столп, уже врос в землю и не двигается дальше. Мир жив только еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры – ересь: завтра – непременно ересь для сегодня, обращенного в соляной столп, для вчера, рассыпавшегося в пыль. Сегодня – отрицает вчера, но является отрицанием отрицания – завтра: все тот же диалектический путь, грандиозной параболой уносящий мир в бесконечность. Тезис – вчера, антитезис – сегодня, и синтез – завтра.

Вчера – был царь и были рабы; сегодня – нет царя, но остались рабы; завтра – будут только цари. Мы идем во имя завтрашнего свободного человека, человека-царя. Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра – принесет освобождение личности – во имя человека. Война империалистическая и война гражданская – обратили человека в материал для вой-

ны, в нумер, цифру. Человек забыт — ради субботы; мы хотим напомнить другое: суббота для человека.

Единственное оружие, достойное человека — завтрашнего человека — это слово. Словом русская интеллигенция, русская литература — десятилетия подряд боролась за великое человеческое завтра. И теперь время вновь поднять это оружие. Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке — побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни, катится новая волна европейских погромов. Нельзя больше молчать. Время крикнуть: человек человеку — брат!

На защиту человека и человечности зовем мы русскую интеллигенцию. Наше обращение не к тем, кто не приемлет сегодня во имя возврата к вчерашнему; наше обращение не к тем, кто безнадежно оглушен и сегодняшним днем; наше обращение к тем, кто видит далекое завтра — и во имя завтра, во имя человека — судит сегодня.

1919-20

. . . .

/Надписи автора на полях рукописи:/

Интеллект — и личность. Свободное, независимое слово.
Преемственность культуры.
Воры и авантюристы слова.

"ЦЕЛЬ"

У нас пока вся литература еще заряжена ядами войны. Она строится на ненависти – на классовой ненависти, ее сложных соединяющих, ее суррогатах. На отрицательных чувствах – нельзя строить. Только тогда, когда мы вместо ненависти к человеку поставим любовь к человеку – придет настоящая литература. Век наш жесток, железен – да; это век войн и восстаний – да. Но тем нужнее отдых от ненависти (она разрушительно действует на человеческую психику). Не время механического равенства, не время животного довольства настает с уничтожением классов, а время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви.

Впрочем, каково будет это грядущее – зависит от нас. Пока ни о каком воспитании высоких эмоций, свойственных эпохе осуществления коллективизма – мы не думаем. Постановления, резолюции, параграфы – деревья, а за деревьями нет леса. Что может увлечь в политграмоте? – ничто.

"Искусство всегда служило командующим классам..." Этим может восхищаться фашист, империалист, но не революционер, не *диалектик*. Все отличие командующего сейчас класса в том, что он командует *временно*, что он командует для того, чтобы как можно скорей перестать командовать – чтобы сбросить с человечества иго всякого государства и всякой команды; отличие в том, что командующий сейчас класс знает (верим, должен знать) все это. И вот об этом-то забывают.

– Зародыш будущего всегда в настоящем.

Это правда: художники – всех родов оружия – в большинстве всегда скептически развращены, беспринципны в большинстве – они всегда были ландскнехтами, продавали се-

бя тем, кто им хорошо платит. Но этот закон купли-продажи таланта – закон капиталистического общества; обществу, думающему строить жизнь на иных, новых, более высоких началах, – принимать этот позорный закон так же неуместно, как принимать без всякой борьбы торговлю собою женщин. С моей (еретической) точки зрения, несдающийся упрямый враг гораздо больше достоин уважения, чем внезапный коммунист – вроде, скажем, Сергея Городецкого. Служба господствующему классу, построенная на том, что эта служба выгодна, – революционера отнюдь не должна приводить в телячий восторг; от такой *службы,* естественно переходящей в *прислуживание,* – революционера должно тошнить; услаждаться этим могут только такие типичные продукты переходной эпохи, совершенно лишенные обоняния, – как Горбачев или Лелевич, да пожалуй, и такие, как Авербах, от них недалеко.

У этих молодых людей в руках не перо и чернила, а хлыст и кусочек жареного. В основном критика их сводится к окрику: "Служи!"; писатель для них – только собачка, которую нужно выучить стоять на задних лапках – тогда ей дают кусочек жареного и тогда все обстоит благополучно.

Нет, дражайшие товарищи, не *благополучно.* Собачки, которые "служат" в расчете на кусочек жареного или из боязни хлыста, – революции не нужны; не нужны и дрессировщики таких собачек. Нужны писатели, которые ничего не боятся – так же, как ничего не боится революция; нужны писатели, которые не ищут сегодняшней выгоды – так же, как не ищет этого революция (недаром же она учит нас жертвовать всем, даже жизнью – ради счастья будущих поколений – в этом ее этика); нужны писатели, в которых революция родит настоящее, органическое эхо. Пусть это эхо в каждом писателе будет индивидуально, пусть писатели в работе не сообразуются с какими-то параграфами таких-то конференций: важно, чтобы это было искренно, важно, чтобы это вело читателей вперед, а не назад, важно, чтоб это их беспокоило, а не успокаивало.

Куда же – вперед? Как далеко – вперед? В ответе на этот вопрос – основная ошибка большей части нынешней критики и большей части писателей, покорно идущих на поводу этой, не умеющей диалектически мыслить критики.

Мы уверены, что правильным ответом на заданный вопрос должно быть: чем дальше вперед – тем лучше, ценнее.

Снижение цен, санитарное благополучие города, тракторизация деревни – очень хорошо, это – движение вперед, конечно. Я представляю себе отличный газетный фельетон на эти темы (который завтра будет забыт). Но я с трудом могу вообразить Льва Толстого или Ромен Роллана, построенных на санитарном благополучии. Я с трудом вижу читателей, по-настоящему взолнованных таким санитарно-благополучным Толстым.

Пора же, наконец, уразуметь, что упорное ограничение писателя областью "малых дел" – создает только филистерскую, служебную литературу и ничего больше. Пора понять, что в литературе – так же, как в науке, – есть деление на большую и малую литературу, у каждой из которых – свои задачи. Есть твердое деление хирургии на "большую" и "малую": "большая" двигает науку вперед, "малая" выполняет ежедневную, очередную работу, "большая" производит опыты Каррлея и Воронова, "малая" – бинтует вывихнутую руку. Есть деление астрономии на большую и малую: большая занимается определением курса, по какому движется солнечная система; малая рекомендует способы определения курса корабля в море. Если мы заставим Каррлея бинтовать вывихи – мы получим лишнего фельдшера; это, конечно, полезно, но – глупо, потому что человечество, приобретая фельдшера, потеряет гениального ученого.

Критика толкает сейчас русскую литературу – к фельдшерству; фельдшеризм – вот имя той болезни, которой больна русская литература. Недаром же Мариетта Шагинян (писательница, от всех горбачевых недавно получившая формальное звание "левого попутчика"), не выдержала и закричала в своей книге "Быт и искусство" об отсутствии всяких "проекций будущего", как об одной из причин того, что "писатель болен". Она ошиблась только в одном: это – не одна из причин, это – единственная причина, к этому – в широком смысле сводятся все остальные.

Цель искусства и литературы в том числе – не отражать жизнь, а организовывать ее, строить ее (для отражения жизни есть малое искусство: фотография). Что значит для художественной литературы "организовывать жизнь"? Авербах пони-

мает это так: ”молочная кооперация будет темой художественного произведения новых писателей, потому что она является делом социальной практики новой эпохи”. Это звучит, как злой анекдот, но этот злой анекдот на память потомству – Авербах сочинил сам о себе.

Молочная кооперация, когда ею занимается не Авербах, а специалист – дело очень почтенное: это – пусть маленький, пусть сантиметровый – шаг к определенной цели, это – одно из миллиона средств для достижения цели. Дело специалиста – говорить о средствах, о сантиметрах; дело художника – говорить о цели, о километрах, о тысячах километров. Организующая роль искусства в том, чтобы заразить, взволновать читателя пафосом или иронией: это катод и анод в литературе. Но сантиметровая ирония – жалка, а сантиметровый, молочно-кооперативный пафос – смешон, увлечь это не может никого. Чтобы взволновать, художник должен говорить не о средствах, а о цели – о великой цели, к которой идет человечество.

1920

Я БОЮСЬ

Я боюсь, что мы слишком бережно и слишком многое храним из того, что нам досталось в наследие от дворцов. Вот эти золоченые кресла – да, их надо сберечь: они так грациозны и так нежно лобызают любое седалище. И пусть бесспорно, что придворные поэты грацией и нежностью похожи на прелестные золоченые кресла. Но не ошибка ли, что институт придворных поэтов мы сохраняем не менее заботливо, чем золоченые кресла? Ведь остались только дворцы, но двора уже нет.

Я боюсь, что мы слишком добродушны и что французская революция в разрушении всего придворного была беспощадней. В 1794 году 11 мессидора Пэйан, председатель Комиссии по Народному просвещению, издал декрет – и вот что, между прочим, говорилось в этом декрете:

"Есть множество юрких авторов, постоянно следящих за злобой дня; они знают моду и окраску данного сезона; знают, когда надо надеть красный колпак и когда скинуть... В итоге они лишь развращают вкус и принижают искусство. Истинный гений творит вдумчиво и воплощает свои замыслы в бронзе, а посредственность, притаившись под эгидой свободы, похищает ее именем мимолетное торжество и срывает цветы эфемерного успеха..."

Этим презрительным декретом – французская революция гильотинировала переряженных придворных поэтов. А мы – "юрких авторов, знающих, когда надеть красный колпак и когда его скинуть", когда петь сретение царя и когда молот и серп – мы их преподносим народу как литературу, достойную революции. И литературные кентавры, давя друг друга и брыкаясь, мчатся в состязании на великолепный приз: монополь-

ное право писания од, монопольное право рыцарски швырять грязью в интеллигенцию. Я боюсь – Пэйан прав: это лишь развращает и принижает искусство. И я боюсь, что если так будет и дальше, то весь последний период русской литературы войдет в историю под именем юркой школы, ибо неюркие вот уже два года молчат.

Что же внесли в литературу те, которые не молчали?

Наиюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты – они объявили, что придворная школа – это, конечно, они. И в течение года мы ничего не слышали, кроме их желтых, зеленых и малиновых торжествующих кликов. Но сочетание красного санкюлотского колпака с желтой кофтой и с нестертым еще вчерашним голубым цветочком на щеке – слишком кощунственно резало глаз даже неприхотливым: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозванными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул. И по-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк – Маяковский. Потому что он не из юрких: он пел революции еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнобойными стихами Берлин. Но и этот великолепный маяк пока светит старым запасом своего "Я" и "Простого, как мычание". В "Героях и жертвах революции", в "Бубликах", в стихах о бабе у Врангеля – уже не прежний Маяковский, Эдиссон, пионер, каждый шаг которого – просека в дебрях: из дебрей он вышел на ископыченный большак, он занялся усовершенствованием казенных сюжетов и ритмов. Впрочем, что же: Эдиссон тоже усовершенствовал изобретение Грехэма Белля.

Лошадизм московских имажинистов – слишком явно придавлен чугунной тенью Маяковского. Но как бы они ни старались дурно пахнуть и вопить – им не перепахнуть и не перевопить Маяковского. Имажинистская Америка, к сожалению, давненько открыта. И еще в эпоху Серафино один, считавший себя величайшим, поэт писал: "Если бы я не боялся смутить воздух вашей скромности золотым облаком почестей, я не мог бы удержаться от того, чтобы не убрать окна здания славы теми светлыми одеждами, которыми руки похвалы украшают спину имен, даруемых созданиям превосходным..." (из письма Пиетро Аретино к герцогине Урбинской). "Руки похвалы" и "спина имен" – это ли не имажинизм? Отличное и острое средство – image – стало целью, телега потащила коня.

Пролетарские писатели и поэты – усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пыхтит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями (вроде Михаила Волкова в московской "Кузнице") – у всех пролеткультцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма. Пролеткультское искусство – пока шаг назад, к шестидесятым годам. И я боюсь – аэропланы, из числа юрких, всегда будут обгонять честные паровозы и, "притаившись под эгидой свободы, похищать ее именем мимолетное торжество".

К счастью, у масс – чутье тоньше, чем думают. И поэтому торжество юрких – только мимолетно. Так мимолетно было торжество футуристов. Так же мимолетно проторжествовал Клюев, после патриотических стихов о подлом Вильгельме – восторгавшийся "окриком в декретах" и пулеметом (восхитительная рифма: пулемет – мед!). И кажется, не торжествовал, даже мимолетно, Городецкий: на вечере в Думском зале он был принят холодно, а на его вечер в Доме искусства – не пришло и десяти человек.

А неюркие молчат. Два года тому назад пробило "Двенадцать" Блока – и с последним, двенадцатым, ударом Блок замолчал. Еле замеченные – давно уже – промчались по темным, бестрамвайным улицам "Скифы". Одиноко белеют в темном вчера прошлогодние "Записки мечтателей" Алконоста. И мы слышим, как жалуется там Андрей Белый: "Обстоятельства жизни – рвут на части; автор подчас падает под бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить недописанную фразу. Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, то есть нужен ли "Петербург", "Серебряный голубь"? Может быть, автор нужен как учитель "стиховедения"? Если бы это было так, автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнасиловать свою душу суррогатами литературной деятельности..."

Да, это одна из причин молчания подлинной литературы. Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни – в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во "Всемирной Литературе", несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов

служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить – жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей, – Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре "Ревизора", Тургеневу – каждые два месяца по трое "Отцов и детей", Чехову – в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью, не шутка, а настоящие цифры. Труд художника слова, медленно и мучительно-радостно "воплощающего свои замыслы в бронзе", и труд словоблуда, работа Чехова и работа Брешко-Брешковского – теперь расцениваются одинаково: на аршины, на листы. И перед писателем – выбор: или стать Брешко-Брешковским – или замолчать. Для писателя, для поэта настоящего – выбор ясен.

Но даже и не в этом главное: голодать русские писатели привыкли: главная причина молчания – не хлебная и не бумажная, а гораздо тяжелее, прочнее, железней. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-правоверным, должен быть сегодня – полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатоль Франс, – тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло.

Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру – часто обращают взоры далеко назад: к стадиону, к театру, к играм афинского демоса. Ретроспекция правильная. Но не надо забывать, что афинская ἀγορά – афинский народ – умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы... где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший "Работяга Словотеков" Горького снимается ~~с репер~~туара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленыша – демос российский!

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякоого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое.

1921

НОВАЯ РУССКАЯ ПРОЗА

Русская литература за последние годы – это Питер Шлемиль, потерявший свою тень: есть писатели – и нет критиков. Формалисты все еще не рискуют производить операций над живыми людьми и продолжают препарировать трупы. Живые – попадают в руки критиков-любителей, а эти судят о художественной литературе с той же ангельской простотой, с какой один мой знакомый инженер судил о музыке: вся музыка делилась для него на две половины: "Боже царя храни" – одна, а другая – все прочее; встают – стало быть из первой половины, не встают – значит из второй, из "не-Боже-царя". Иного эха писатель сейчас не слышит: критики художественной, профессиональной – нет. И вот поневоле мне, беллетристу, приходится на час выйти из хоровода и посмотреть со стороны: кто, как, куда.

Хоровод-посолонь, слева направо. И левейшее: *"пролетарские беллетристы"*. Их нет.

Они есть, но нет пока ни одного, какому дано было бы пережить завтра и войти в историю литературы – хотя бы даже не через парадную дверь. Несмотря на создание специальных инкубаторов, никакой пролетарской литературы высидеть не удалось, и теперь уже не редкость услышать честное признание: "мы напрасно создали искусственно пролетарскую литературу, организуя пролеткульты, ибо пролеткульты никого и ничего не дали"*. Они и не могли дать: догма, статика, консонанс – мешают заболеть искусством, во всяком слу-

* Из докладов в Петербургском Совете в 1922 году.

чае – наиболее сложными его формами. Правда, в московской "Кузнице" и "Горне" выковалось несколько несомненных поэтов (Казин, Обрадович, Александровский). Но ведь прав Андрей Белый, когда в одной из своих статей говорит: "написать... прозой – труднее, чем стихами. И оттого исторически она появляется несравненно позже поэзии". Это "несравненно позже" – пока еще очень далеко даже для наиболее культурных групп – "Кузницы", "Горна" в Москве.

Чрезвычайно шумливая компания "космистов", паразитирующих на петербургских газетах, в статьях домашних своих критиков еженедельно угрожает ливнем новых талантов. Но любезные показания барометров помогают мало: в космосе – засуха все такая же и все тот же неурожай на прозаиков. Кажется, больше всего дружеских векселей было выдано на имя книжечки "Голод", торжественно названной романом. Героиня "Голода" (конечно, не Марья, и не Дарья, а в соответствии с вербицкой эстетикой – "Фея") говорит где-то о своем лице: "Не вижу ни глаз, ни носа. Белеет что-то бледное, но мысль ничего не схватывает". Это – лицо не только "Феи", но и всей повести: все – строго, образцово-банально – вплоть до: "Облетели цветы, догорели огни... Прощай, Сергей, прощай. Я похоронила его навсегда". Это – финал не только повести, но, может быть, и автора.

Крепче, настоящей – некоторые московские писатели-коммунисты: Аросев, Неверов, Либединский. Они вспахивают свои страницы доброй старой сохой реализма; но Аросев иной раз выкорчевывает довольно глубокие психологические корневища (повести "Страда" и "Недавние дни"), Либединский (повесть "Неделя") уже приправляет быт импрессионизмом, Неверов... что ж: Неверов – верно глеб-успенствует. А все же явно, явно, и эти писатели – вместе с "космистами" и "кузнецами" – уверены, что революционное искусство – это искусство, изображающее быт революции. Видят только тело – и даже не тело, а шапки, френчи, рукавицы, сапоги; огромный, фантастический размах духа нашей эпохи, разрушивший *быт*, чтобы поставить вопросы *бытия* – это не чувствуется ни у одного. Это – передвижники, Верещагины, и будь Ревтрибунал Искусства – он привлек бы названные группы прозаиков к ответственности за художественную контрреволюцию.

Рядом на скамье подсудимых оказались бы... российские

футуристы; вещественное доказательство: "Леф" № 1 – "журнал левого фронта искусства". Три динамитнейших манифеста; автосалют: "Мы знаем, мы лучшие работники искусства современности"; действительно – мастерские стихи Асеева, Маяковского; и вдруг – направо кругом! – от Асеева к Авсеенке: рассказ Брика "Не попутчица". Рассказ – очень удачная пародия на салонную новеллу в современной обстановке; явно пародийны даже "элегантные" имена героев: Стрепетов! Велярская! Автор сыграл хорошую шутку с редакцией "Лефа", но этой пародии, конечно, не по пути ни с каким новым искусством.

Родившаяся от петербургского Дома Искусств группа *Серапионовых братьев* – сперва была встречена с колокольным звоном. Но теперь – лавровейшие статьи о них сменились чуть что не статьями уголовного кодекса: по новейшим данным (космистов) оказывается, что у этих писателей – "ломаного гроша за душой нет", что они "волки в овечьей шкуре" и у них – "неприятие" революции. Серапионовы братья – не Моцарты, конечно, но Сальери есть и у них, и все это, разумеется, чистейший сальеризм: писателей, враждебных революции, в России сейчас нет – их выдумали, чтобы не было очень скучно. А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка.

Впрочем, Серапионовы братья – вообще выдуманы, как знаменитый Пютуа у Анатоля Франса: Пютуа приписывали разные поступки и даже преступления, но никакого Пютуа не было – он был выдуман г-жой Бержерэ. Этой Бержерэ в данном случае был отчасти и я; но теперь уже нельзя скрыть, что Серапионовы братья – вовсе не братья: отцы у них разные; и это никакая не школа и даже не направление: какое же направление, когда одни правят на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать только до первой узловой станции; дальше поедет только часть, а остальные так и застрянут на этой станции – импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма. Наверное останутся здесь – Вс. Иванов и Федин; возможно, что останутся – Н.Никитин и Зощенко. Богатый груз слов – всех четырех тянет к земле, к быту; и с гофманскими серапионовыми братьями – у всех четырех едва ли даже шапочное знакомство.

Простодушные критики, пользующиеся методом ”боже” и ”не-боже”, особенно звонили во *Вс. Иванова.* Кто-то назвал его даже ”новым Горьким” – должно быть, хотели похвалить, но это для писателя – похвала довольно горькая. Горького в свое время никто не называл: новый такой-то; потому что он был Горький – и никто больше. И он стал Горьким ”Детства”, ”Ералаша” – только после того, как долго работал и думал.

Чтобы Вс. Иванов много думал – пока не похоже: он больше нюхает. Никто из писателей русских до сих пор не писал столько ноздрями, как Вс. Иванов. Он обнюхивает все без разбору, у него запахи: ”штанов, мокрых от пота”, ”пахнущих мочой Димитриевых рук”, псины, гниющего навоза, грибов, льда, мыла, золы, кумыса, табаку, самогона, ”людского убожества” – каталог можно продолжить без конца. Нюх у Вс. Иванова – великолепный, звериный. Но когда он вспоминает, что ведь не из одной же ноздри, подобно лешему, состоит человек, и пробует философствовать, то частенько получаются анекдоты, вроде богоискательских разговоров в ”Цветных ветрах”: – ”Самогон нет у те?” – ”Нет. А как ты о Боге?”; или там же герой, взгромоздившийся на бабу, вдруг вспоминает: ”Веру надо, а какую надо – неведомо”.

Вс. Иванов – живописец бесспорный; но искусство слова – это живопись – архитектура – музыка. Музыку слова – он слышит еще мало и архитектурные формы сюжета ему еще не видны; оттого со сложной, полифонической конструкцией романа (”Голубые пески”) он не справился. Пока весь он – в быту (”революционный быт”) и бытовеет все гуще. Право на билет в вагоне Серапионовых братьев ему дает только импрессионизм образов.

”Кругом меня удивляются, отчего я такой чистенький. А не знают, что весь извалявшись, в пуху... что только и думаю, как бы ловчее кувыркнуться... У меня тоска. Чем избавиться?” – Это из лирического отступления в одном из рассказов *Н.Никитина,* и это то, что Никитин мог бы сказать, если бы каким-нибудь литературным Введенским была устроена ”общая исповедь”.

Кувырк-болезнь Никитина особенно заметна в последних его вещах и происходит она, конечно, от хорошего страха банальности. Вот и сказал бы хорошее, точное слово, и может – а боится; и выходит подчас совсем что-нибудь невразумитель-

ное, вроде "заморелого пота", "отвального колоса", или: "чайка гаркнула крылом по воде", "прозирая у ног, у тверди, небо" – хотя автор, вероятно, знает, что "гаркнуть" – это заорать, а твердь – никак не у ног.

Кувырканием от тоски не излечишься. Тоска, боль – та самая трещина в душе, через которую сочится настоящее искусство (кровь). Эта трещина у Никитина – к его счастью и несчастью – есть; оттуда у него такие рассказы, как "Пелла", "Камни", "Кол"; оттого он гораздо беспокойнее Вс. Иванова, и у него меньше шансов почить от дел своих на "революционном быте", на фольклоре, на импрессионистской живописи.

Зощенко – за одним столом с Никитиным и Вс. Ивановым: они объедаются одним и тем же – узорчатыми, хитро расписанными пряниками слов. Но никакого кувыркания, как у Никитина, никакой прожорливой неразборчивости, как у Вс. Иванова – у Зощенки нет. Из всей петербургской литературной молодежи – Зощенко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа (так же, как из москвичей – Леонов, о котором речь впереди). Такое – сразу точное и законченное – мастерство всегда заставляет бояться, что автор нашел для себя свой un petit verre. Но превосходные, еще не печатавшиеся литературные пародии Зощенки и его небольшая повесть "Аполлон и Тамара", построенная на острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность – дают основание думать, что диапазон автора, может быть, шире сказа.

В активе у *Федина* – до странности зрелый рассказ "Сад", под которым подписался бы и Бунин. В повести "Анна Тимофеевна" – небольшой сдвиг влево и, кажется, дальнейший сдвиг – в незаконченном его романе. Пока Федин – правее, каноничнее остальных.

У трех "серапионовых братьев" – *Каверина, Лунца и Слонимского* – взяты билеты дальнего следования. Может случиться, они, не доехавши, слезут где-нибудь на полпути; может случиться, не хватит сил у Слонимского, терпенья у Лунца – но пока от застрявших в быту традиций русской прозы они отошли гораздо дальше, чем четверо их товарищей. Традиционной болезнью русских беллетристов стала какая-то пешеходность фантазии, сюжетная анемия, все ушло в живопись. А у этих троих – правда, за счет живописи – архитекту-

ра, сюжетная конструкция, фантастика; с Гофманом они в родстве не только по паспорту.

Особенно – *Каверин:* в географии у него – гейдельберги, вюртемберги, и живут в них – магистры, бургомистры и фрау. Слова для него – а, в , с, х, у – одинаковые для любого языка обозначения; именованных чисел-слов у него нет, живописи он не знает – потому что целиком ушел в архитектуру. И тут опыты его очень интересны: у него выходят стойкие сплавы из фантастики и реальности; он хорошо заостряет композицию, играя в разоблачения игры; он умеет философски углубить перспективу, как бы путем параллельных зеркал ("Пятый странник"). Чтобы стать очень оригинальным писателем, Каверину нужно перевести свой Нюрнберг хотя бы в Петербург, немного раскрасить свое слово и вспомнить, что это слово – русское.

Лунц – так же, как и Каверин, – в алгебре, чертежах, а не в живописи. Рассказы его еще не вышли из стадии экзерсисов, может быть и не выйдут: сюжетное напряжение у него обычно так велико, что тонкая оболочка рассказа не выдерживает, и автор берет киносценарий или пьесу. Его драма "Вне закона", построенная в некоей алгебраической Испании, революцию и современность захватывает конечно гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта.

М.Слонимский – пока еще гибрида; таков он, по крайней мере, в единственной книжке своих рассказов "Шестой стрелковый". Здесь – быт (война, фронт, семнадцатый год), но экран, на котором мелькают события быта, непрочен, часто колышется, и есть ощущение, что сквозь него прорвется фантастика.

Как это обычно случается с пассажирами отдельных вагонов – "серапионовы братья" дверь своего вагона держат на запоре. Но, в сущности, там есть место еще для многих. Из петербуржцев, конечно, для *Ольги Форш* – не столько по ее рассказам, сколько по ее пьесам: в рассказах – современность дана примитивно, арифметически, а в пьесах – выражена неявными функциями, в очень глубокой, волнующей форме ("Равви", "Коперник"). – Из москвичей, конечно, для Пильняка, для Пастернака, Леонова, Буданцева, Огнева, Малышкина.

Среди московской литературной молодежи – *Пильняк*

старший (он начал печататься еще до Февральской революции) и пока – самый заметный. Он явно посеян А.Белым, но, как всякой достаточно сильной творческой особи, – ему хочется поскорее перерезать пуповину, почему в посвящении к последней своей повести он пишет: "Ремизову – мастеру, у которого я был подмастерьем"; это – только инстинктивная самозащита от Белого.

Ценно у Пильняка конечно не то, что глину для лепки он берет не иначе как из ям, вырытых революцией, и не его двухцветная публицистика, но то, что для своего материала он ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова; это – у немногих.

В композиционной технике Пильняка есть очень свое и новое – это постоянное пользование приемом "смещения плоскостей". Одна сюжетная плоскость – внезапно, разорванно – сменяется у него другой иногда по нескольку раз на одной странице. Прием этот применялся и раньше – в виде постоянного чередования двух или нескольких сюжетных нитей (Анна плюс Вронский; Кити плюс Левин и т.д.), но ни у кого – с такой частотой колебаний, как у Пильняка: с "постоянного" тока – Пильняк перешел на "переменный", с двух-трехфазного – на многофазный. Удачнее всего – это в одной из первых его повестей ("Иван да Марья").

В последних вещах Пильняка – интересна попытка дать композицию без героев: задача, параллельная Толлеровскому "Massemensch". Поставить в фокусе толпу, массу – можно, так же, как можно стены отливать из бетонной массы вместо того, чтобы складывать из отдельных кирпичей. Но для отливки бетонных стен – нужен стальной каркас. А у Пильняка никогда не бывает каркаса, у него сюжеты – пока еще простейшего, беспозвоночного типа, его повесть или роман, как дождевого червя, всегда можно разрезать на куски – и каждый кусок, без особого огорчения, поползет своей дорогой. Вот почему пока не удалась ему попытка сконструировать бессюжетно-безгеройную повесть ("Третья столица"): как автор ни подчеркивает "героев нет" – а повесть все-таки оказывается не из бетона, а из кирпичей, не из человеческой массы, а из людей.

Языка нашей эпохи – быстрого и острого, как код, – Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно последних – синтаксис карамзинский, зыбучие пески перио-

дов. Читать их вслух – мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания не хватит. Может быть, чтобы укрепить эту периодическую топь, автор прибегает к разным эпатантным типографским трюкам – которые после таких же трюков у Белого едва ли кого эпатируют. Я помню: один модерный дирижер в городе Пензе рассаживал оркестрантов разными этакими ромбиками, ступеньками и полукругами... чтобы сыграть попурри из "Демона". Но ведь у Пильняка – не попурри, у него есть слова, есть оригинальный композиционный прием – и пензенство его вещи только портит.

Москва – всегда была ближе к Пензе, чем Петербург, – и будет. И этот географический рок дает себя знать. Рука все еще пензенского дирижера – в пестрых, разношрифтных страницах *Буданцева* (роман "Мятеж"): корпуса, курсивы, петиты, коринны, прописные, полужирные, жирные... Но под всей этой шелухой, под сбивчивой еще линией ритма и стиля, отяжеленного множеством причастий, – чувствуется гибкое тело городского, сегодняшнего языка, крепкий костяк сюжета, острый и свежий глаз. В символике – буйный импрессионизм; это вполне гарантирует автора от банальностей, но иногда приводит его к образам, явно изготовленным в лабораторной банке. Местами Буданцев удачно применяет в романе словесную инструментовку – искусство, кроме него незнакомое, кажется, никому из писателей младшего поколения.

И снова – Пенза: бездна, бездонный, безгранный, безликий, безглубый, безумный... Это за грехи Леонида Андреева мучится *А.Малышкин*. Писатель этот – всего пока двухрассказный, но в нем очень большой разбег, и ему нужно только перепрыгнуть через пензенскую бездну. В рассказе "Падение Даира" Малышкину удалось то, что пока не вышло у Пильняка: тысячеголовый, безымянный герой.

В кильватере у Пильняка – может оказаться – *Огнев:* та же самая многофазность в развертывании сюжета (повесть "Евразия"). Впрочем, позже у него появляется и свое: синтез фантастики и быта (рассказ "Щи республики") – едва ли единственно правильные координаты для синтетического построения современности. Те же координаты с самого начала взяты для своих рассказов *Леоновым* – с еще большим уклоном в фантастику, даже в миф; это – гарантия большого диапазона, гарантия, что автор не оплотнеет в быту. Леонов – городит: он – Ремизович несомненный; отсюда – язык у него

румяный, упругий, очень русский, но без всякого арго.

Пастернак – выбрал самый трудный, но и самый обещающий путь: это писатель без роду и племени. Он – не новый такой-то, а сразу же: Пастернак, хотя напечатал он, кажется, всего только один рассказ и одну повесть ("Детство Люверс"). Сдвиг, новое, свое – у него не в сюжете (он – бессюжетен) и не в словаре, а в той плоскости, в какой кроме него почти никто не работает: в синтаксисе. Впрочем, и символика у него – очень острая и своя. Внешней современности – с выстрелами и флагами – он не ищет, и все же он – конечно, весь в современном искусстве.

Таково молодое поколение прозаиков. Считающие себя политически – левейшими – на крайних правых скамьях старого реализма; в центре – импрессионизированный быт и фольклор; левая – сюжетники, чистая фантастика, прорастающая из быта. Именно здесь левая потому, что в этой точке наибольший отмах от последних традиций русской прозы.

Традиции эти – тонкая станковая живопись, быт, психологизм – еще крепки в старших прозаиках. Землетрясения последних лет не изменили их техники, эпоха сказалась только в монументальности зданий: романы, – и в материале современности.

Впрочем, эти здания для осмотра еще только начинают открываться. *Старшие писатели* – в силу своего удельного веса – оказались в пределах того конуса, по какому распространяется сила взрыва, и взрывом 17-го года их разбросало во все концы. Только теперь начинают они выходить из беспечатных пустынь, и становятся известны – больше по слухам – их работы. В каких-то крымских дебрях Сергеев-Ценский молча закончил начатую еще во время войны огромную постройку: роман "Преображение" (еще не напечатанный). У Пришвина – повесть "Раб обезьяний", в котором столько сегодня, что прочтем мы ее только в каком-то не очень скором завтра. У Ив. Новикова, Б.Зайцева, Шмелева – тоже засеянные современностью романы, еще не законченные. Прекрасный рассказ Шмелева "Это было" (альманах "Недра"), где быт каждую минуту готов заклубиться бредом, – залог того, что у Шмелева и в романе хватит сил по-настоящему охватить современность.

В "Недрах" и "Новой Москве" – большая группа прозаиков (Тренев, Никандров, Шишков, А.Яковлев и др.) все еще

молится реалистически-бытовым двуперстием. Эти авторы, может быть, устойчивее, прочнее, талантливей, чем иные из молодых, но это – старая Москва, а никак не новая.

Из писателей, заброшенных в Россию Берлинскую, Парижскую, Пражскую, – верб оказалось немного (верба цветет где угодно: хоть в бутылке с водою). Куприн, Мережковский, Гиппиус, Бунин – перестали цвести (впрочем, в самое последнее время появились сведения о новых бунинских рассказах). Из двух ветвей Белого – новые побеги только от одной: поэтической. Ремизов – все еще тянет соки из той коробочки с русской землей, какую привез с собой в Берлин; ожидаемые последствия Штейнаховской операции – у него еще впереди. Но вот два урожайных имени: А.Н. Толстой и Эренбург – и они могут поспорить с тем, что сделано в петербургско-московской России.

"Хождение по мукам" *А.Толстого* – было бы неверно назвать новым романом: это – последний старый русский роман, последний плод реализма настоящего Толстого – Льва. И все же для А.Толстого – этот роман новый: до сих пор герои его думали чем угодно, кроме головы, а тут неожиданно задумали головой. С непривычки это выходит у них не всегда удачно. Когда в "Хождении" Буров рассуждает о любви, о том, что любовь есть ложь, – это изобретение пороха в 1001-й раз, и последними Шварцами были Арцыбашев и Винниченко. Но другое: Гвоздев – о "стаде" и о "вершке", Жданов – о "законе человека и законе человечества", об антиномии свободы и равенста – это настоящее, это – от Фауста. Пусть по сюжетным рельсам роман движется по расписанию почтового поезда; пусть против случайно проскочившего дерзкого эпитета автор тотчас выставляет кавычки – как итальянец Джеттатуру; пусть меха старые – но в них влито хорошее вино. Залпом выпив иные страницы, читатель пьянеет; потому что А.Толстому дано знать, что такое любовь (многие из младших знают это только по учебникам анатомии).

В последнем своем романе "Аэлита" А.Толстой из почтового поезда попробовал пересесть в аэроплан фантастики – но только подпрыгнул и, растопырив крылья, сел на землю, как галчонок, выпавший из родного гнезда (быта). Толстовский Марс – верстах в 40 от Рязани: там есть даже пастух в установленной красной рубахе; есть даже "золото во рту"

(пломбы?); есть даже управляющий домом, который "тайно устраивал пальцами рожки, отгораживаясь от землян" — очевидно побывал раньше вместе с барином в Италии. Красноармеец Гусев — единственная в романе по-А.-Толстовски живая фигура; он один говорит, все остальные — читают.

Язык романа: рядом с великолепной "сумасшедшинкой в глазах" — вдруг нечто совершенно лысое, что-нибудь вроде — "память разбудила недавнее прошлое". И "недавнего прошлого" куда больше, чем "сумасшедшинки". С языком и символикой здесь случилось то, что иной раз бывает с женщинами после тифа; остригут волосы — и нет женщины: мальчишка. Привычную символику и быт — Толстому поневоле пришлось выстричь, а новых — ему создать не удалось.

И наконец: у "Аэлиты" — много богатых родственников, начиная от Уэллса и Жулавского. На страницах "Красной Нови" — "Аэлита" несомненно краснеет за свое знакомство с таким патентованным "мистиком", как Рудольф Штейнер: о семи расах, Атлантиде, растительной энергии — Аэлита читала в Штейнеровской "Хронике Акаши".

Эренбург — пожалуй, самый современный из всех русских писателей, внутренних и внешних: грядущий интернационал он чувствует так живо, что уже заблаговременно стал писателем не-русским, а вообще — европейским, даже каким-то эсперантским. Таков и его роман "Хулио Хуренито".

Есть чей-то рассказ про одну молодую мать: она так любила своего будущего ребенка, так хотела поскорее увидать его, что, не дождавшись девяти месяцев, — родила через шесть. Это случилось и с Эренбургом. Впрочем, может быть здесь — просто инстинкт самосохранения: если бы "Хуренито" дозрел — у автора, вероятно, не хватило бы сил разродиться. Но и так — с незакрывшимся на темени родничком, кое-где еще не обросший кожей — роман значителен и в русской литературе оригинален.

Едва ли не оригинальней всего то, что роман — умный и Хуренито — умный. За малыми исключениями, русская литература за последние десятилетия специализировалась на дураках, идиотах, тупицах, блаженных, а если пробовали умных — не выходило умно. У Эренбурга — вышло. Другое: ирония. Это — оружие европейца, у нас его знают немногие; это — шпага, а у нас — дубинка, кнут. На шпагу поочередно нанизывает Эренбург империалистическую войну, мораль, религию,

социализм, государство – всякое. И вот тут обнаруживаются не заросшие кожей куски: рядом с превосходными, франсовскими, главами – абортированные, фельетонные (например, главы 6-ая, 15-ая).

Но больше всего в аборте уличает автора язык. Роман местами звучит, как перевод с какого-то на очень мало русский. Синтаксис: "каялись, обещая, будучи министрами не быть"... И ужасная "пара недель" ("мы все отправимся на пару недель в Нидерланды"), и хроническое, неизлечимое "выявление". Это тем досадней, что изредка – рядом с ржавыми "выявлениями" – зерна золота (у интеллигента – "бородка жидкая, будто взошедшая в неурожайный год"; в кафе – женщины с "густо намалеванной мишенью для поцелуев").

Три небольших книжки рассказов Эренбурга ("Неправдоподобные истории", "Рассказы о 13 трубках" и "6 повестей о легких концах") – три точки, по которым можно построить траекторию формальных сдвигов Эренбурга: сплетенный с фантастикой быт и еще русский язык в первой книге; ветка от "Хуренито" – вторая книга; и в третьей – язык сжат, быстр, остр, телеграфен, интернационален, несомненное родство с новейшей французской прозой (дадаисты, Сандрар, "Доногоо-Тонко" Ж.Ромена). Не потому ли и мужички в этой книге говорят по-пейзански (Егорыч – в "Меркюр де Рюсси", Силин в – "Колонии № 62").

Все многочисленные кляксы в языке Эренбурга объясняются (но, конечно, не оправдываются) тем, что он – убежденный конструктивист, и в романе, в рассказах – у него всегда на первом плане не орнамент, не краска, а композиция. И надо сказать – композиционная его изобретательность часто остроумней, чем у посюсторонних его товарищей, работающих в той же области (в "Хуренито" – очень удачен прием введения автора в число действующих лиц; ново для русской прозы – заимствованное, впрочем, у Ж.Ромена – построение рассказа в виде киносценария). Эренбург – замыкает собою левое крыло современной русской прозы.

Так – круг обойден. Десятки имен, заглавий, бессонных ночей, достижений, ошибок, лжей и правд. Но это и есть жизнь: по безошибочным прямым, по циркульным кругам –

движутся мертвые механизмы. В искусстве вернейший способ убить – это канонизировать одну какую-то форму и одну философию: канонизированное очень быстро гибнет от ожирения, от энтропии.

Такая энтропия грозила за последние годы русской литературе, но живучесть ее оказалась сильнее: в литературе есть еще жизнь-борьба, пока искусственно сведенная к борьбе формальных течений. Из них символизма – уже нет на поле: он – на книжной полке, прочно переплетенный. Зато, подрумяненный политической левизной, вылезает примитивный реализм, отряхая сорокалетнюю пыль. Но сегодня, когда точная наука взорвала самую реальность материи, – у реализма нет корней, он – удел старых и молодых старцев. В точной науке – анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические – задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта – к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу.

Одно голое изображение быта, хотя бы и архисовременного, – под понятие современного искусства уже не подходит. Бытописание – арифметика; единицы или миллионы – разница только количественная. А в нашу эпоху великих синтезов – арифметика уже бессильна; нужны интегралы от нуля до бесконечности, нужен релятивизм, нужна дерзкая диалектика, нужно "всякую осуществленную форму созерцать в ее движении, то есть как нечто преходящее" (Маркс). В новую прозу быт входит только в синтетических образах, или только в виде экрана для какого-то философского синтеза. И конечно мало меняют дело – пусть очень талантливые – попытки прозаиков центра омолодить бытописание, импрессионизм фольклором. Аналитическая работа словоискательства – подходит к завершению, отправившиеся за золотым руном словааргонавты – подплывают уже к арго, к langue verte. Маятник – явно в другую сторону: к более широким формальным задачам – сюжетным, композиционным.

Сама жизнь – сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции – сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда – так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фанта-

стическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики. На Западе сейчас десятки авторов – в фантастике философской, социальной, мистической: Гаральд Бергштедт, Огэ Маделунд, Коллеруп, Бреннер, Мейринк, Фаррер, Мак-Орлан, Бенуа, Рандольф, Шкунда, Бернард Шоу, даже Эптон Синклер (его роман "Меня зовут плотником"). В этот же поток понемногу начинает вливаться и русская литература: роман "Аэлита" А.Толстого, роман "Хулио Хуренито" И.Эренбурга, роман "Мы" автора этой статьи; работы писателей младшей линии – Каверина, Лунца, Леонова. Сближение с Западом дает надежду и на излечение застарелой болезни русских прозаиков – о ней уже была речь: сюжетной анемии.

Вероятно, появится другая крайность: иные уйдут просто в бездумную игру, в авантюрный роман, как это уже случилось с Пьером Бенуа и Мак-Орланом во Франции. Но такой роман отвечает только одному цвету в спектре современности; чтобы отразить весь спектр – нужно в динамику авантюрного романа вложить тот или иной философский синтез. При хороших технических средствах – такого синтеза пока не хватает многим из названных в статье молодых авторов, а именно в нем-то сейчас острая потребность, жажда, голод. Разрушено все, что было нужно – и все, что было можно: пустыня, соленый, горький ветер – и вот застроить, заселить пустыню. Ужас пустоты – есть не только в природе, но и в человеке.

Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, к которой движется сейчас литература – я выбрал бы себе слово *синтетизм:* синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм – тезис, символизм – антитезис, и сейчас – новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма.

1923

О СЕГОДНЯШНЕМ И СОВРЕМЕННОМ

1

Воробьихе несомненно кажется, что серенький ее супруг не чирикает, а поет, и поет уж никак не хуже соловья, а пожалуй так и соловья заткнет за воробьиный свой пояс. Именно такая воробьиная история разыгрывалась последние годы в нашей литературной критике: воробьихи млели от пения своих супругов – млели от чистого сердца. И посейчас еще густы воробьиные стаи – как в марте, на великом посту, когда они оглушительно верещат, выклевывая сокровища на пожелтевшей колее. Но уже есть и неворобьиные голоса, имеющие мужество сказать себе и другим, что пленительное (для супруги) и отменно-полезное (для высиживания яиц) чириканье – все же только чириканье.

Пение, радующее не только воробьих, но и птицу любой породы, и человека – к счастью, еще слышно и, как всякое пение, – оно прежде всего *правдиво:* его отличишь сразу.

Правды – вот чего в первую голову не хватает сегодняшней литературе. Писатель – изолгался, слишком привык говорить с оглядкой и с опаской. Оттого очень мало литература выполняет сейчас даже самую примитивную, заданную ей историей задачу: увидеть нашу удивительную, неповторимую эпоху – со всем, что в ней есть отвратительного и прекрасного, записать эту эпоху такой, какая она есть. Огромное, столетнее десятилетие 1913-1923 как приснилось: проснется когда-нибудь человек, протрет глаза – а сон уже забыт, не рассказан. Что в нашей художественной литературе осталось хотя бы от войны? Для высиживания патриотических яиц считалось полезным густо обклеивать их сусальным золотом – и кроме этого сусального золота не осталось почти ничего.

Сусальность оказалась болезнью наследственной: по наследству она перешла к сегодняшней, послереволюционной литературе, и три четверти этой литературы порядком просусалены. Целомудрие наше так велико, что чуть только перед рампой мелькнет коленко или живот голой правды, – как мы тотчас же торопимся накинуть на нее оперную тогу.

В Америке есть такое Общество по борьбе с пороками, которое однажды постановило: во избежание соблазна надеть юбочки вроде балетных – на все голые статуи в нью-йоркском музее. Эти пуританские юбочки – только смешны, большой беды в них нет: если они еще не сняты, – новое поколение их снимет и увидит статуи настоящими. Но когда писатель в этакую юбочку наряжает свою повесть, – это уже не смешно, и когда это делает не один, а десятки, – это уже страшно: этих юбочек – не снять, и не по статуям, а по сусально-размалеванным, набитым соломою куклам будут изучать следующие поколения нашу эпоху. Художественных документов они получат гораздо меньше, чем могли бы. Тем нужнее выделить такие документы.

2

Во всяком "литературно-общественном" журнале художественный отдел – только отхожий промысел, только притвор для оглашенных перед входом в святилище второго отдела. Художественных документов как будто скорее можно ожидать в альманахе, где литература не для того только, чтобы публика пришла на концерт-митинг (такие одно время были в моде повсюду, а сейчас уцелели только в литературе), но для того, чтобы публика пришла на концерт.

И вот – четыре последних альманаха: "Недра" – I, "Наши дни" – II, "Круг" – III, "Рол" – III.

"Недра" – в явном родстве с прежней "Землей". Название обещает, что черноземный слой теперь вскопан глубоко и из недр земных добыты сокровища, лежавшие там многие годы.

В одной части – обещание это во всяком случае сдержано: многолетняя залежалость действительно чувствуется в большей части сокровищ, извлеченных из "Недр". Этому вполне удовлетворяло "В тупике" Вересаева, этому удовлет-

воряет и ”Железный поток” Серафимовича – батальная, писанная по Верещагину картина на 164 страницах – времени 1918 года.

”Железный поток”... Выкорчеванное из земли железо – казалось, чего бы лучше? Но пошлите в заводскую лабораторию кусочек этого железа – и окажется: оно давненько уже ржавело в подвалах ”Знания”. Как полагается по добрым знаньевским обычаям – на добрых двух страницах поют: ”Вы жертвою пали в борьбе роковой”; потом поют: ”Як не всхотилы, забунтовалы, тай утерялы Вкраину”; потом поют: ”Ревуть, стогнуть гори-хвили”; потом поют: ”Чи у шинкарки мало горилки”; потом поют: ”Чого москаль хоче” – на целой странице. И по знаньевским же, идущим еще от Андреевского ”Красного смеха”, заветам – ”безумное солнце”, ”мать смеется неизъяснимо-радостным, звенящим смехом”, ”безумно целует свое дитя”, ”долой войну – безумно понятно”, ”безумно трепещет свет”, ”над голубой бездной”, ”бездонные пропасти”, ”марево трепещет знойным трепетаньем”...

Впрочем, кажется, есть и то, чего у знаньевского Серафимовича не было. Когда мы читаем: ”Из толпы к ветрякам пробирается с неизъяснимо-красным лицом, с едва пробивающимися черными усиками, в матросской шапочке” – вот такое предложение без подлежащего – в нем мы ощущаем явный модерн, почти Пшибышевского. Когда мы находим фразы, подобные такой: ”Опять у бежавших среди напряжения к спасению подымалось неподавимое изумление” – мы предполагаем здесь уже начало инструментовки – почти по-Белому.

И еще: в ”Знании” никогда не было той сусальности, которая есть теперь в Серафимовическом железе, добытом из ”Недр”. По всем сусальным кодексам сделана фигура ”гнусного соглашателя” Микеладзе. И особенно густо насусален конец – апофеоз героя, скомпанованный по всем оперным правилам, согласно коим, как известно, полагается, чтобы ”в сердце выжигалось огненным клеймом”, а слезы ”поползли по обветренным лицам встречавшихся, по стариковским лицам, и засияли слезами девичьи очи”...

Руда, использованная Серафимовичем для ”Железного потока”, настолько богата, что даже обработка оперным способом не могла до конца обесценить ее: иные сцены запоминаются. Есть несколько удачных образов (”руки как копыта” – у мужа Горпыны; казаки с ”остервенелыми го-

вяжьими глазами"); хорошо сделана одна секунда-молния в горах (111 стр.). Но это – праведники в Гоморре.

Сергеев-Ценский для "Рассказа профессора" взял одну из простейших разновидностей сказа: красноармейский командир Рыбочкин повествует автору о своей жизни. Того напряженного, тревожного языка, последняя рябь которого еще была в "Движениях", теперь нет и в помине. Неоклассицизм этой вещи – вполне оправдан взятой формой и стоит, конечно, неизмеримо выше оперного ложно-классицизма. Ткань рассказа – крепкая, честная от начала до конца. Из художественной в публицистическую прозу вылезает только одна страница (194) – философский экскурс автора. Но может быть именно эта страница и поднимает весь рассказ над уровнем хорошего "рассказа из современного быта".

Единственное модерное ископаемое в "Недрах" – "Дьяволиада" Булгакова. У автора, несомненно, есть верный инстинкт в выборе композиционной установки: фантастика, корнями врастающая в быт, быстрая, как в кино, смена картин – одна из тех "немногих" формальных рамок, в какие можно уложить наше вчера – 19, 20-й год. Термин "кино" – приложим к этой вещи тем более, что вся повесть плоскостная, двухмерная, все – на поверхности и никакой, даже вершковой, глубины сцены – нет. С Булгаковым "Недра", кажется, впервые теряют свою классическую (и ложно-классическую) невинность, и, как это часто бывает, – обольстителем уездной старой девы становится первый же бойкий столичный молодой человек. Абсолютная ценность этой вещи Булгакова – уж очень какой-то бездумной – не так велика, но от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ.

В подборе стихов "Недра" еще выдерживает реалистически-бытовое целомудрие – выдерживает так строго, что стихи Кириллова, Полонской, Орешина – одинаковы, как гривенники: из шести напечатанных стихотворений в четырех даже метр у всех авторов один и тот же четырехстопный ямб.

3

Земля, как известно, стоит на трех китах; альманаху, как известно, полагается стоять на одном ките. В "Недрах", III – такой замкит – Серафимович, в "Наших днях", II – вр. и. д.*

* "ВРИД" – временно исполняющий должность, частое советское сокращение. – Ред.

кита – Шишков; в "Недрах" – украинская опера, в "Наших днях" – мелодрама "Ватага".

Это сейчас какая-то повальная болезнь: беллетристы разучились кончать, концы – всегда хуже начал. Может быть, корни этого – в самой нашей эпохе, похожей на роман, конца которого по своей арифметике не вычислит даже Шкловский. Концеболезнью страдает Серафимович, этим же болен и Шишков: в "Ватаге" именно на финише он захромал мелодрамой.

Тематика "Ватаги" автором выбрана удачно: не фальшивая, мейерхольдовская, а настоящая "земля дыбом" – стихийное восстание сибирских мужиков против Колчака – тот самый земляной большевизм, в котором Блок видел всю суть истории последних наших лет. Тема эта любопытно сплетена с другой – на первый взгляд совсем неожиданной: Ленин – и лестовка, большевики – из кержаков. Сквозь этот психологический парадокс автор умудряется пройти невредимым: партизаны-кержаки сносят церкви и рубят головы священникам с чистым сердцем – потому что все это никонианское, антихристово. Очень прямо, с жестокой горьковской прямотой, не прикрывая правды никакими квакерскими юбочками, – показывает Шишков выброшенную из окна паралличную старуху, перепиленного пополам протопопа, публичную казнь. С постановкой этих – казалось бы, самых трудных сцен Шишков справился, но с III акта – с X главы повести – актеры его начинают разыгрывать мелодраму: хрипят, рычат, завывают, стонут.

"Сволочи, чего не переждали! – прохрипел Наперсток."

"Рыча и безумно взвизгивая, он грыз свои руки, разрывал одежду, выл, катался по земле..."

"Кровь... Кровь... – завыл он."

"Отец, отец... – весь содрогаясь хрипел Зыков..."

"Ах ты! Ах... – дико, страшно вскрикнул Зыков, он вцепился в свои волосы и застонал..." И так далее.

И вот несколько добавочных авторских ремарок о героях:

"Зыков – в черной поддевке, в красном кушаке, чернобородый, саженного роста великан"; "Зыков – на коне, конь скачет, из ноздрей валит дым, из-под копыт пламя"; дружина Зыкова – "как камень, как пламя, как лавина с гор"; сам он – "сказка, весь из чугуна и воли". Героиня – Таня – "приникла печальным и милым, как сказка, лицом"; "печальная,

милая девушка из печальной русской сказки – оторвалась от сказки”...

Явно, в эту ”Таню-сказку” Шишков вместе с Зыковым – влюблен до слез; и вместе с Таней – влюблен в Зыкова, и вместе еще с кем-то – ненавидит палача Наперстка. Все это прекрасно. Но пар будет послушно работать только тогда, когда мы стиснем его в стальном цилиндре; в бане – очень много пару, – но работы из него не добудешь.

Все ошибки ”Ватаги” – ошибки в орнаменте, в красках: с композиционной стороны – повесть удачна. К рычанью актеров читатель постепенно привыкает, в конце концов (инстинкт самосохранения) перестает его замечать: – и увлекается фабулой.

В композиции – упорный двуперстник Шишков начинает как будто уходить от канона: строение повести – кусковое, с быстро меняющимися декорациями – несколько смен в каждой главе.

Возле ”кита” – ”Ватаги” резвится в ”Наших днях” стая рассказов помельче: почти все они проглатываются, не оставляя следа. Вчера мне дали за обедом котлету – кажется, котлету: не помню. Вкусно ли это было – не помню; было одно – что я это съел и что изжоги нет.

Изжога остается от Ляшко – ”Стремена”.

”Слова старика налиты спесью, тьмой”, ”Вениамин ощущал их слепыми и липкими”... – так писали во времена блаженной памяти ”декадентов”. В те времена не знали искусства – показать *эмоцию*, ее *описывали;* описанием эмоций полны и ”Стремена”: ”гнев взбурлил кровь”, ”заглушал зыбь тревоги”, ”гневно переносил волнующее из груди на полотно”, ”стыд обнажил череп”, ”волнение схлынуло”, ”в груди щемило тлеющей горечью”, – это все только с 2-3-х страниц.

Так же, как и ”Ватага”, ”Стремена” – мелодрама, но мелодрама сусальная: тот читатель, который примет мелодраму Шишкова, никогда не поверит мелодраме, разыгравшейся потому, что художник продал свою ”идейную” картину ”сытым”. Этот художник – явно – из АХРРа.

”О 1919” К.Федина – отрывок из его еще не законченного романа.

Я видел, как в 1919-м бережно складывали всякий – хоть даже маленький – обрывок материи: был текстильный голод. Сейчас альманахи, журналы бережливо складывают на

своих страницах обрывки романов: это литературный голод. И может быть совсем не метафорический голод писателя, вынужденного снимать две шкуры с одного романа. Автору можно сочувствовать. Но быть литературным Кювье и по одному зубу гадать о скелете – не стоит: роман Федина – не ископаемое.

"Гибель антенны", рассказ Огнева – несомненно лучший из рассказов Пильняка. Вся лаборатория Пильняка – налицо: все то же постоянное смещение планов, тот же "многофазный ток", вклеивание документов, типографские трюки. Но у Пильняка прежнего – все это нанизано на катушечную нитку, она все время рвется; у Пильняка, усовершенствованного Огневым, куски надеты на крепкий сюжетный стержень. У Пильняка усовершенствованного – композиционная работа идет рядом с орнаментальной: быстрые и острые синтаксические ходы; разнообразный словарь – от радиотерминов до народных речений: простая и смелая символика ("пахло *широко*"... "*пустяковый* земной шар" – для облетающих его радиоволн и т.д.).

Мелкие промахи – не в счет ("бензинных дизелей" – нигде на свете нет; и никто на свете не ставит дизелей на аэропланах; и никому на свете не надо ставить в прозе анапестов по-Белому – как у Огнева на 301, 307 стр.). "Гибель антенны" – прекрасный рассказ; это – "наши дни" и по теме, и по технике. И все же этот прекрасный рассказ Огнева – лучший из рассказов Пильняка. Но Пильняк запатентовал свою форму раньше, и Огневу – что делать! – надо искать другого пути. Сил для этого у него несомненно хватит.

4

Третий альманах "Круг"... От двух первых – шел свежий ветер, от третьего "Круга" – внезапно и густо запахло нафталином 60-х годов. Не так давно Луначарский раскаялся в прежнем своем покровительстве футуризму и взял под высокую руку некоего Островского. Не этот ли новейший лозунг – "Назад к Островскому!" – подействовал и на "Круг"?

Но если бы еще это было – назад к Островскому; это – назад к Успенскому, и не к Глебу, не к Николаю, а к А.Успен-

скому. Этому Успенскому, автору повести "Переподготовка" – нужна просто подготовка, самая элементарная подготовка, чтобы научиться хоть немного владеть техникой рассказа и научиться пришивать тенденцию хотя бы не такой здоровенной мешочной иглой.

Современна в повести только тема: послереволюционное захолустье. Задача автора не искусство, а проповедь, его задача – "обличить" это захолустье, и обличить не как-нибудь предерзостно, а сколь возможно патриотически. Впрочем, даже и такая – реверансная – сатира показалась редакции опасной, и повесть выпустили, наклеив ей на причинное место "предисловие".

Вдохновленный самым последним из прочитанных им русских писателей – Денисом Фонвизиным, – А.Успенский начинает с того, что наклеивает ярлычки на своих героев: Азбукин (учитель – конечно же!), Налогов (из Финотдела – ясно!), Усерднов, Молчальник... Затем эти аллегории разгуливают по страницам; автор же, заложив руку за борт сюртука (непременно длинный – ниже колен сюртук), читает им мораль:

"Эх, Головотяпск, Головотяпск! Высушить бы всю грязь, в которой купаешься ты; очистить бы тебя, приубрать, приукрасить; приобщить бы тебя к радости новой, разумной и прекрасной!"

Цитата – "Сейте разумное, доброе, вечное" – в повести не встречается ни разу. Но несомненно именно этой цитатой всегда кончает автор свои ораторские выступления в родном Головотяпске – и старушки мужского и женского пола утирают слезы...

Было, впрочем, клеветою сказать, что А.Успенский почил на Фонвизине: в чтении нынешних газет – он Усерднов, и оттуда берет самые сусальные штампы. Жаль усердного автора и еще больше жаль богатого анекдотического материала, погубленного обработкой.

Невинность натурализма 60-х годов, не омраченного никакими композиционными и стилистическими ересями, – в повести Айзмана ("Их жизнь, их смерть"), в рассказах Шишкова ("Черный час") и Федоровича ("Сказ о боге Кичаг и Федоре Козьмиче").

Повесть Айзмана – с французского, под Золя. "Черный час" Шишкова – рассказ из очень старой его (и вообще – ста-

рой) этнографической серии, с какой он когда-то начинал. Сегодня – есть только в теме рассказа Федоровича.

Повешенной Федоровичем вывеске "сказ" – верить следует не больше, чем вывеске "Василий Федоров из Парижа": сказа здесь никакого нет, это, конечно, просто рассказ, в авторских ремарках изредка освеженный народным словарем. Когда-нибудь у автора, пожалуй, выйдет и сказ: диалогическим языком он владеет и чувствует свойственный народной речи юмор. Там, где говорят хохлы, автор (или редактор?) с серьезным видом снабжает рассказ примечаниями, что "пивень" – есть петух, а "очипок" – повойник. Не менее примечаний поучителен и сюжет: низвержение комячейкой статуи Александра I ("Федора Козьмича"), вокруг которой сложился некий народный миф. Впрочем, сусальности – для нее тема давала простор – автор сумел избежать.

В заколдованный круг сказа попали в "Круге" и четыре остальных автора: Бабель ("Иисусов грех"), Леонов ("Гибель Егорушки"), Форш ("Две базы") и Рукавишников ("Скомороший сказ").

Лучше всего эта форма удалась Бабелю: вся его небольшая новелла целиком – включая авторские ремарки – сложена из элементов народного диалогического языка, нужные синонимы выбраны очень умело, использованы типичные для народной речи деформации синтаксиса. Работа над орнаментом не заставила автора забыть о композиционной задаче – как это часто бывает. И еще одно: Бабель помнит, что кроме глаз, языка и прочего – у него есть еще и мозг, многими писателями сейчас принимаемый за орган рудиментарный, вроде appendix'а: коротенькая новелла приподнята над бытом и освещена серьезной мыслью.

В сказе Леонова трехмерные, бытовые ширмы временами тоже раздвигаются в фантастику (появление монашка Агапия), но к концу автор вдруг взглянул на землю, у него закружилась голова – и он наспех снизился в реальный план: обещавший развернуться во что-то большое лёт Егорушки и Агапия на "человечьих птицах" – раскрывается автором как сон, к рассказу пристегивается неудачная концовка (опять – концеболезнь).

Весь рассказ построен в каком-то церковном ладе, и в нем есть местами приторность. Получается она от обилия уменьшительно-ласкательных синонимов (ягодка, клюковка,

брусничка, гвоздик, младенчик, мертвенькая благостынка и т.д.) и от встречающейся кое-где перестановки эпитета после определяемого ("костры сияний северных", "в зыбинах мох белый", "рыхлой земле сырой" и т.д.). Лексика – как обычно у Леонова – богатая и смелая, много очень органических неологизмов. Ошибки рассказа – хорошие ошибки: они обусловлены трудностью заданий, поставленных себе автором, а тяготение к трудным задачам – хороший знак.

Задача, поставленная себе О. Форш, – гораздо легче: закрепить в живой сказовой форме кусок "революционного быта" – творящейся в наши дни церковной революции. Сказ проведен очень последовательно и умело (откуда только у Форш это неприятное, одесское "выявить", "выявлять"?), и все же это – только плоский мир быта и только сказовая, уже канонизованная, форма. От автора ждешь хороших ошибок в трудном: они ценнее легких достижений.

Рукавишниковский опыт стихотворного сказа – очень любопытен. Ритмическое строение народного эпоса (у Рукавишникова – попытка реставрировать именно эту форму) и ритмическое строение художественной прозы – по сути аналогичные – до сих пор остаются не вскрытыми. Неудачна была попытка Белого подойти к этому вопросу с метрическим стандартом: в сущности, с тем же стандартом подходит в своем запутанном и бескостном предисловии Малишевский.

Все остальные стихи в "Круге" – по старинке, вплоть до того, что в стихах Наседкина кто-то "радостный, безликий смеется тихо у воды". Новое только у Есенина: он, кажется, впервые пробует себя в патетической форме оды – и увы: до чего это оказывается близко к сусальности прочих бесчисленных од. Быть может, отчасти тут и вина редакции, украсившей стихи Есенина длинным ожерельем многоточий.

5

. Рядом с солидными "Нашими днями" и сытыми "Недрами", рядом с пузатым "Кругом" – тощенький незнакомец с странным именем "Рол" – конфузливо садится на краешек стула, люди в сюртуках и галифе – его не замечают, между тем поговорить с этим незнакомцем – и о нем – стоит.

Не о стихах: в стихах здесь та же золотая, разной пробы,

середина. Но из четырех прозаиков двое – Лидин и Иван Новиков – выше чем многое в солидных их соседях.

В картинах французских импрессионистов часто видишь цветовые рефлексы на лицах: зеленые – от листьев, оранжевые – от апельсинов, малиновые – от зонтика. Вот такие же посторонние рефлексы ложились на лицо Лидина – с самых первых его, окрашенных Буниным, рассказов. Сейчас над ним – Лев Толстой, на лице у Лидина – Толстовские тона. Но это настолько же естественно, как то, что над нами – небо, и под этим небом "Одна ночь" Лидина вышла густой и полновесной. Близкая нашему времени тема – недавняя война; с искусными паузами развитая фабула – соединена с языком, освеженным (простыми как будто) сдвигами в символике ("зайчик стыдливой улыбки", "звезды крепко лились"). И за всей этой внешней тканью – ощущается некий синтез, дающий рассказу перспективу, глубину.

Еще больше этого синтеза, еще глубже перспектива в рассказе Ивана Новикова – "Ангел на земле".

Миф об ангеле, восставшем против своего владыки, – прекраснейший из всех мифов, самый гордый, самый революционный, самый бессмертный из них. В рассказе Новикова – вариант именно этого мифа, вплетенного в наш, земной, и наш, русский быт: восставший ангел у Новикова – попадает в работники к сельскому попу, уходит от него, чтобы звать к восстанию деревенскую голытьбу, – и уходит от людей, потому что он не в силах пролить кровь.

Летний зной – над всем рассказом. Это тот самый зной, когда все торопливо наливается соком, цветет, и цветут любовью люди; и это тот самый зной, когда к закату повисают жуткие медные тучи, загорается и рушится небо. Ощущение близости любовного разряда и грозового разряда бунта – держат в напряжении до самого конца. Но на последней странице оказалось, что Новиков не ушел от всеобщей эпидемии – плохих концовок (хорошо еще, что перенесший эту болезнь получает иммунитет!). Выросший в конце, по изволению автора, розовый куст необходимо вырубить – чтобы не был розовым конец.

Язык рассказа торжественный, мерный – это хорошо уже по одному тому, что он звучит как нарушение сегодняшних – прыгающих – телеграфно-кодных канонов.

6

Это случайно сказавшееся слово "сегодняшний" – нынче самый ходовой аршин, каким меряют искусство: сегодняшнее – хорошо, несегодняшнее – плохо; или: современное – хорошо, несовременное – плохо.

Но в том-то и дело, что не "или": "сегодняшнее" и "современное" – величины разных измерений; у "сегодняшнего" – практически – нет измерения во времени, оно умирает завтра, а "современное" – живет во временных масштабах эпохи. Сегодняшнее – жадно цепляется за жизнь, не разбирая средств: надо торопиться – жить только до завтра. И отсюда в сегодняшнем – непременная юркость, угодливость, легковесность, боязнь копнуть на вершок глубже, боязнь увидать правду голой. Современное – стоит *над* сегодня, оно может с ним диссонировать, оно может оказаться (или показаться) близоруким – потому что оно дальнозорко, оно смотрит вдаль. От эпохи – сегодняшнее берет только окраску, кожу, это закон мимикрии; современному – эпоха передает сердце и мозг, это закон наследственности.

Так приведенная выше оценочная формула – сводится к другой, более короткой: современное в искусстве – хорошо, сегодняшнее в искусстве – плохо. Если приложить эту формулу к новой литературе, ко всему, что сейчас ходит с паспортом художественной литературы, то, к сожалению, станет ясно, что там сегодняшнего – куда больше, чем современного. И хорошо, если пропорция эта, отношение сегодняшнего к современному, не будет расти – так же как растет, лопухом лезет изо всех щелей мещанин, заглушая *человека.*

1924

О СИНТЕТИЗМЕ

+, –, – –

вот три школы в искусстве – и нет никаких других. Утверждение, отрицание и синтез – отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый – и все тот же – круг. И так из кругов – подпирающая небо спираль искусства.

Спираль, винтовая лестница в Вавилонской башне, путь аэро, кругами подымающегося ввысь, – вот путь искусства. Уравнение движения искусства – уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы – одна из этих печатей:

+, –, – –

Плюс: Адам – только глина, мир – только глина. Влажная, изумрудная глина трав; персиково-теплая: на изумруде – нагое тело Евы; вишнево-румяная: губы и острия грудей Евы, яблоки, вино. Яркая, простая, крепкая, грубая плоть: Молешотт, Бюхнер, Рубенс, Репин, Золя, Толстой, Горький, реализм, натурализм.

Но вот Адам уже утолен Евой. Уже не влекут больше алые цветы ее тела, он погружается первый раз в ее глаза, и на дне этих жутких колодцев, прорезанных в глиняном, трехмерном мире – туманно брезжит иной мир. И выцветает изумруд трав; забыты румяные, упругие губы; объятья расплелись; минус – всему глиняному миру, "нет" – всей плоти. Потому что там, на дне, в зыбких зеркалах – новая Ева, в тысячу раз прекраснее этой, но она трагически-недостижима, она – Смерть. И Шопенгауэр, Боттичелли, Росетти, Врубель, Чурлянис, Верлен, Блок, идеализм, символизм.

Еще годы, минуты – Адам вновь вздрогнул, коснувшись губ и коленей Евы, опять кровь прилила к щекам, ноздри, раздуваясь, пьют зеленое вино трав: долой минус! Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам – уже отравлен знанием *той*, однажды мелькнувшей Евы, и на губах *этой* Евы – от его поцелуев со сладостью остается горький привкус иронии. Под румяным телом прошедший через отрицание, умудренный Адам – знает скелет. Но от этого – только еще исступленней поцелуи, еще пьянее любовь, еще ярче краски, еще острее глаза, выхватывающие самую секундную суть линий и форм. Так – синтез: Ницше, Уитмен, Гоген, Серра, Пикассо – новый и еще мало кому известный Пикассо – и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве – все равно как бы его ни называть: неореализм, синтетизм или еще как-нибудь иначе.

Завтра нас не будет. Завтра пойдет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это история искусства.

Уравнение искусства – уравнение бесконечной спирали. Я хочу найти координаты сегодняшнего круга этой спирали, мне нужна математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение, и за эту точку я принимаю – Юрия Анненкова.

Тактическая аксиома: во всяком бою – непременно нужна жертвенная группа разведчиков, обреченная перейти за некую страшную черту – и там устлать собою землю под жестокий смех (пулеметов).

В бою между антитезой и синтезом – между символизмом и неореализмом – такими самоотверженными разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов. Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до одного: это задание – логическое доведение до нелепости. Они выполнили это лихо, геройски, честно; отечество их не забудет. Они устлали собою землю под жестокий смех, но эта жертва не пропала даром: кубизм, супрематизм, "беспредметное искусство", – были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти, чтобы узнать, что прячется за той чертой, какую переступили герои.

Они были именно только отрядом разведчиков, и те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее безрассудного мужества, – вернулись из разведки обратно к выславшей их

части, чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю – под знаменем синтетизма, неореализма.

Так случилось с Пикассо: такие его работы – портрет Стравинского, декорации для Дягилевского балета "Трикон" и др. – поворот к Энгру. Тем же путем, может быть, пошел бы Маяковский. Так же спасся и Аннненков.

Уже казалось, готова была захлопнуться над ним крышка схоластического куба, но сильный, живучий художественный организм одолел. Вот – от какого-то огня – покоробились, изогнулись, зашевелились у него прямые: от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности – он бесстрашно перешел к сложным интегральным кривым. Но еще линии – разорваны, мечутся, как инфузории в капле, как иглы в насыщенном, кристаллизирующемся растворе. Еще момент, год – раствор окреп гранями – живыми кристаллами – телами: Анненковский "Желтый траур", огромное полотно "Адам и Ева" – его портреты.

И сейчас Анненков – там же, куда из символистских темных блиндажей, из окопов "Мира искусства" незаметно для себя пришли все наиболее зоркие и любящие жизнь. Сюда – к синтетизму и неореализму – пришел перед смертью Блок со своими "Двенадцатью" (и не случайно, что иллюстратором для "Двенадцати" выбрал он Анненкова). Сюда незаметно для себя пришел – Андрей Белый: "Преступление Николая Летаева" и последний роман о Москве. По-видимому, здесь же Судейкин: его "Чаепитие", "Катание на маслянице" и другие последние вещи. Здесь, конечно, Борис Григорьев: его графика, весь великолепный его цикл "Расея", его "Буйибуйи" ("Балаганчик"). И уверен: к неореализму с разных сторон в Париже, в Берлине, в Чикаго и в Лондоне пришли еще многие, – только мы мало знаем о них.

Но у Белого профессор Летаев – одновременно также и скиф, с копьем летящий на коне по степи; и водосточный желоб Косяковского дома – уже не желоб, а время. Но у Анненкова – к Еве идет Адам с балалайкой, и у Адамовых ног в раю – какой-то паровозик, петух и сапог; и в "Желтом трауре" на Медведице в небе воссел малый с гармошкой. Не смешно ли тут говорить о каком-то реализме – хотя бы даже и

"нео"? Ведь известно, что желоб – есть желоб, и в раю – ни петухов, ни сапог нет.

Но это известно – Фомам. Нам известно: что Фома из всех 12 апостолов только один – не был художник, только один не умел видеть ничего другого, кроме того, что можно ощущать. И нам, протитрованным сквозь Шопенгауэра, Канта, Эйнштейна, символизм – нам известно: мир, вещь в себе, реальность – вовсе не то, что видят Фомы.

Как будто так реально и бесспорно: ваша рука. Вы видите гладкую, розовую кожу, покрытую легчайшим пушком. Так просто и бесспорно.

И вот – кусочек этой кожи, освященный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений – некогда волосы; огромная глыба земли – или метеорит, свалившийся с бесконечно далекого неба – потолка – то, что еще было пылинкой; целый фантастический мир – быть может, равнина где-нибудь на Марсе.

Но все же это ваша рука. И кто скажет "реальная" – эта вот, привычная, гладкая, видимая всем Фомам, а не та – фантастическая равнина на Марсе?

Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет – и символизм отвернулся от мира. Это – тезис и антитезис; синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров; открывается, что человек – это Вселенная, где солнце – атом, планеты – молекулы, и рука – конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; открывается, что земля – лейкоцит, Орион – только уродливая родинка на губе, и лёт солнечной системы к Геркулесу – это только космическая перистальтика кишок. Открывается красота полена – и трупное безобразие луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается – относительность всего. И разве не естественно, что в философии неореализма одновременно – влюбленность в жизнь и взрывание жизни страшнейшим из динамитов: улыбкой?

В наши дни единственная фантастика – это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра – мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство,

выросшее из этой сегодняшней реальности – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

Но все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс, – магазин, где продаются колбасы. Отсюда в сегодняшнем искусстве – синтез фантастики с бытом. Каждую деталь – можно ощупать: все имеет меру и вес, запах; из всего – сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас – фантазм, сон.

Это – тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и "адский" Питер Брейгель. Эту – тайну знают и некоторые из молодых, в том числе – Анненков. Фантастический его гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и балалайкой – это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не realia – да, но – realiora. И не случайно, а закономерно то, что в театральных своих работах Анненков связывает себя с постановкою "Носа" Гоголя, "Скверного анекдота" Достоевского, "Лулу" Ведекинда.

После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения – окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов и Z-ов – и размножились лучами. В одну секунду – не одна, а сотни секунд: и на Анненковском портрете Горького – рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно: Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин – рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот – и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени.

Смещение планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности – такой же логически-необходимый метод, как в классической начертательной геометрии – проектирование на плоскости X-ов, Y-ов и Z-ов. Дверь к этому методу – ценою своих лбов – пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе

дифференциал и не знающий, что дифференциал без интеграла – это котел без манометра. И оттого у них мир – котел – лопнул на тысячу бессвязных кусков, слова разложились в заумные звуки.

Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира – никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое.

Анненковские Петруха и Катька – из "Двенадцати" Блока. Катька: бутылка и опрокинутый стакан; мещанские с цветочками часы; черное окно с дырою от пули и паутиной; незабудочки. Петруха: голая осенняя ветка; каркающее воронье; провода, разбойничий нож и церковный купол. Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей, случайно выброшенных на одну плоскость. Но оглянитесь еще раз на "Двенадцать" – и вы увидите: там – фокус, где собраны все эти рассыпанные лучи, там – крепко связаны бутылка и сентименталь-незабудочки, разбойничий нож и церковный купол.

Это – в последних вещах Анненкова. В более ранних его работах – этого интегрирования кусков часто сделать нельзя, там – только самодовлеющие, обожествленные дифференциалы, и мир рассыпан на куски только из озорного детского желания буйствовать.

Там же – иногда и еще одна излюбленная ошибка футуристов: безнадежная попытка на холсте запечатлеть последовательность нескольких секунд, т.е. в живопись, искусство трехмерное – ввести четвертое измерение, длительность, время (что дано только слову и музыке). Отсюда – эти "следы" якобы движущейся руки в портрете Ел. Анненковой (по синтетической экономии линий – рисунке превосходном); "следы" якобы падающего котелка у "Буржуя" (иллюстрация к "Двенадцати"). Но все это для Анненкова – явно уже пройденная ступень. Последнис его работы ясно говорят, что он уже увидел: сила живописи – не в том, чтобы обратить в кристалл пять секунд, но – одну; и сила живописи сегодняшней автомобильно-летящей эпохи в том, чтобы обратить в кристалл не одну, но сотую секунды.

Все наши часы – конечно, только игрушки: верных часов – ни у кого нет. Час, год сегодня – совсем другая мера, чем вчера, и мы не чувствуем этого только потому, что плывя по времени – не видим берегов. Но искусство – зорче нас, и в искусстве каждой эпохи – отражена скорость эпохи, скорость вчера и сегодня.

Вчера – и сегодня – дормез и автомобиль.

Вчера вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу – медленная странница: сельская колокольня. Вы неспешно открыли в дормезе окно; прищурились от сверкающего на солнце шпица, от белизны стен; отдохнули глазом на синеве прорезей в небе; запомнили зеленую крышу, спущенные, как у восточного халата, кружевные рукава плакучей березы, одинокую женщину – прислонилась к березе.

И сегодня – на авто – мимо той же колокольни. Миг, выросла – сверкнула – исчезла. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже три резких, черных – один над другим – выреза в небе и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть; только – суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства.

Анненков не рисовал этой мелькнувшей колокольни: этот рисунок – мой, словами. Но я знаю, если бы он рисовал это – он нарисовал бы именно так. Потому что в нем есть ощущение необычайной стремительности, динамичности нашей эпохи, в нем чувство времени – развито до сотых секунды, в нем – свойственное синтетизму уменье давать только синтетическую суть вещей.

Человека вчерашнего, дормезного – это, может быть, не удовлетворит. Но человека сегодняшнего, автомобильного – молния с крестом и три выреза в небе уведут гораздо дальше и глубже, чем прекрасно, детально – словами или кистью – написанная колокольня. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее, врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника – и читателя или зрителя; в этом – его сила. И именно на этом принципе построена

большая часть портретов Анненкова, особенно штриховых – последние его работы.

Портрет Горького. Сумрачное, скомканное лицо – молчит. Но говорят – три еще вчера прорезавшиеся морщины над бровью, орет красный ромб с "Р.С.Ф.С.Р." А сзади странное сочетание: стальная сеть фантастического огромного города – и семизвездные купола Руси, проваливающейся в землю – или, может быть, подымающейся из земли. Две души.

Портрет Ахматовой – или точнее: портрет бровей Ахматовой. От них – как от облака – легкие, тяжелые тени по лицу, и в них – столько утрат. Они – как ключ к музыкальной пьесе: поставлен этот ключ – и слышишь, что̀ говорят глаза, траур волос, черные четки на гребнях.

Портрет Ремизова. Голова из плечей – осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны – с заплаткой на воротнике. В комнате холодно – или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека – нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху.

Сологуб – посеребренный, тронутый морозом, зимний. Пяст – лицо, заросшее щетиной, заржавевшее; стиснутые брови и губы; каталептически остановившийся глаз. Чуковский – с отчаянным от усталости, лекций и заседаний, взглядом. Щеголев – лицо стало просторное, мешковатое – как костюм из магазина готового платья, но еще улыбается одним глазом, и по-прежнему – мамонтоногий, по-прежнему – в книгах. Лаконический портрет Анненкова: папироса, свернутая из казенных "Известий", и один острый, пристальный взгляд, и эта пристальность – именно оттого, что не нарисован другой глаз. Иные лица этот пристальный взгляд анатомировал иронически, но ирония – еле заметна, и чтобы отыскать ее, оригиналу хочется заглянуть на ту, зеркальную сторону, где ищут настоящего кошки и дети.

Некоторые из этих портретов – таков портрет Горького – задуманы синтетически-остро, но в выполнении оказались не концентрированными, многословными; на других – еще очень заметно футуристическое детство Анненкова. Но все это – ранние его портретные опыты, и от соседства с ними – только выигрывают последние его работы.

Такие его портреты, как Ахматовой, Альтмана – это японские четырехстрочные танки, это – образцы уменья дать синтетический образ. В них – минимум линий, только десятки линий – их все можно пересчитать. Но в десятки вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несет в себе заряд в десять раз больший. Эти портреты – экстракты из лиц, из людей, и каждый из них – биография человека эпохи.

Последняя страница в этой биографии – Блок в гробу. И иначе как последним, нельзя было поставить этот беспощадный лист: потому что это – не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще – его, ее, вашей смерти, и после этого, пахнущего тленом лица, нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо.

1922

О ЛИТЕРАТУРЕ, РЕВОЛЮЦИИ И ЭНТРОПИИ

> – Назови мне *последнее* число, верхнее, самое большое.
>
> – Но это же нелепо! Раз число чисел бесконечно, какое же последнее?
>
> – А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней нет, революции – бесконечны.
>
> *(Евг. Замятин, роман "Мы")*

Спросить вплотную: что такое революция?

Ответят луи-каторзно: революция – это мы; ответят календарно: месяц и число; ответят: по азбуке. Если же от азбуки перейти к складам, то вот:

Две мертвых, темных звезды сталкиваются с неслышным оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция. Молекула срывается с своей орбиты и, вторгнувшись в соседнюю атомическую вселенную, рождает новый химический элемент: это революция. Лобачевский одной книгой раскалывает стены тысячелетнего Эвклидова мира, чтобы открыть путь в бесчисленные неэвклидовы пространства, – это революция.

Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон – такой же, как закон сохранения энергии, вырождение энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле будут числовые величины: нации, классы, звезды – и книги.

Багров, огнен, смертелен закон революции; но эта смерть – для зачатия новой жизни, звезды. И холоден, синь как лед, как ледяные межпланетные бесконечности – закон энтропии. Пламя из багрового становится розовым, ровным, теплым, не смертельным, а комфортабельным; солнце стареет в планету, удобную для шоссе, магазинов, постелей, проституток, тюрем: это закон. И чтобы снова зажечь молодостью планету, нужно зажечь ее огнем, нужно столкнуть ее с плавного шоссе эволюции: это закон.

Пусть пламя остынет завтра, послезавтра (в книге Бытия – дни равняются годам, векам). Но кто-то должен видеть это уже сегодня и уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретики – единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли.

Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой – твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, в искусстве – это энтропия мысли; догматизированное уже не сжигает, оно – только греет, оно – тепло, оно – прохладно. Вместо нагорной проповеди, под палящим солнцем, над воздетыми руками и рыданиями – дремотная молитва в благолепном аббатстве; вместо трагического Галилеева "А все-таки она вертится" – спокойные вычисления в теплом кабинете обсерватории. На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: это уже путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки.

Взрывы – малоудобная вещь. И потому взрывателей, еретиков, справедливо истребляют огнем, топором, словом. Для всякого сегодня, для всякой эволюции, для трудной, медленной, полезной, полезнейшей, созидательной, коралловой работы – еретики вредны: они нерасчетливо, глупо вскакивают в

сегодня из завтра, они – романтики. Бабефу в 1797 году справедливо отрубили голову: он заскочил в 1797 год, перепрыгнув через полтораста лет. Справедливо рубят голову еретической, посягающей на догмы, литературе: эта литература – вредна.

Но вредная литература полезнее полезной: потому что она – антиэнтропийна, она – средство борьбы с обызвествлением, склерозом, корой, мхом, покоем. Она утопична, нелепа – как Бабеф в 1797 году: она права через полтораста лет.

Мы знаем Дарвина, знаем, что после Дарвина – мутации, вейсманизм, неоламаркизм. Но это все – балкончики, мезонины: здание – это Дарвин. И в этом здании – не только головастики и грибы – там и человек тоже. Клыки оттачиваются только тогда, когда есть кого грызть; у домашних кур крылья только для того, чтобы ими хлопать. Для идей и кур – один и тот же закон: идеи, питающиеся котлетками, беззубеют так же, как цивилизованные котлетные люди. Еретики – нужны для здоровья; еретиков нужно выдумать, если их нет.

Живая литература живет не по вчерашним часам, и не по сегодняшним, а по завтрашним. Это – матрос, посланный вверх, на мачту, откуда ему видны гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, еще неразличимые с палубы. Его можно стащить с мачты и поставить к котлам, к кабестану, но это ничего не изменит: останется мачта – другому с мачты будет видно то же, что первому.

Матрос на мачте – нужен в бурю. Сейчас – буря, с разных сторон – слышны SOS. Еще вчера писатель мог спокойно разгуливать по палубе, щелкая кодаком (быт); но кому придет в голову разглядывать на пленочках пейзажи и жанры, когда мир накренился на 45°, разинуты зеленые пасти, борт трещит? Сейчас можно смотреть и думать только, как перед смертью: ну, вот умрем – и что же? прожили и как? если жить – сначала, по-новому – то чем, для чего? Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланные, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные "зачем?" и "а что дальше?"

Так спрашивают дети. Но ведь дети – самые смелые философы: они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос так нелепо-наивен и так пугающе сложен. Те, новые, кто входит сейчас в жизнь, – голы и бесстрашны, как дети, и у них так же, как у детей, как у Шопенгауэра, Достоевского, Ницше – "зачем?" и "что дальше?" Гениальные философы, дети и народ – одинаково мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы. Глупые – для цивилизованного человека, имеющего обставленную квартиру, с прекрасным клозетом, и хорошо обставленную догму.

Органическая химия уже стерла черту между живой и мертвой материей. Ошибочно разделять людей на живых и мертвых: есть люди живые-мертвые и живые-живые. Живые-мертвые тоже пишут, ходят, говорят, делают. Но они не ошибаются; не ошибаясь – делают только машины, но они делают только мертвое. Живые-живые – в ошибках, в поисках, в вопросах, в муках.

Так и то, что мы пишем: это ходит и говорит, но оно может быть живое-мертвое или живое-живое. По-настоящему живое, ни перед чем и ни на чем не останавливаясь, ищет ответов на нелепые, "детские" вопросы. Пусть ответы неверны, пусть философия ошибочна – ошибки ценнее истин: истина – машинное, ошибка – живое, истина – успокаивает, ошибка – беспокоит. И пусть даже ответы невозможны совсем – тем лучше – заниматься отвлеченными вопросами – привилегия мозгов, устроенных по принципу коровьей требухи, как известно, приспособленной к перевариванию жвачки.

Если бы в природе было что-нибудь неподвижное, если бы были истины – все это было бы, конечно, неверно. Но, к счастью, все истины – ошибочны: диалектический процесс именно в том, что сегодняшние истины – завтра становятся ошибками; последнего числа – нет.

Эта (единственная) истина – только для крепких: для слабонервных мозгов – непременно нужна ограниченность вселенной, последнее число, "костыли достоверности" – словами Ницше. У слабонервных не хватает сил в диалектический силлогизм включить и самих себя. Правда, это трудно. Но это – то самое, что удалось сделать Эйнштейну: ему удалось вспомнить, что он, Эйнштейн, с часами в руках наблюдающий движение – тоже движется, ему удалось на земные движения посмотреть *извне.*

Так именно смотрит на земные движения большая, не знающая последних чисел, литература.

Формальный признак живой литературы – тот же самый, что и внутренний: отречение от истины, то есть от того, что все знают и до этой минуты я знал – сход с канонических рельс, с широкого большака.

Большак русской литературы, до лоску наезженный гигантскими ободами Толстого, Горького, Чехова – реализм, быт: следовательно надо уйти от быта. Рельсы, до святости канонизированные Блоком, Сологубом, Белым – отрекшийся от быта символизм: следовательно – надо уйти к быту.

Абсурд, да. Пересечение параллельных линий – тоже абсурд. Но это абсурд только в канонической, плоской геометрии Эвклида: в геометрии неэвклидовой – это аксиома. Нужно только перестать быть плоским, подняться над плоскостью. Для сегодняшней литературы плоскость быта – то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега – чтобы потом подняться вверх – от быта к бытию, к философии, к фантастике. По большакам, по шоссе – пусть скрипят вчерашние телеги. У живых хватает сил отрубить свое вчерашнее.

Посадить в телегу исправника или комиссара, телега все равно останется телегой. И все равно литература остается вчерашней, если везти даже и "революционный быт" по наезженному большаку – если везти даже на лихой с колокольцами тройке. Сегодня нужны автомобили, аэроплан, мелькание, лёт, точки, секунды, пунктиры.

Старых медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис становится эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. В освященный привычкой словарь — вторглись провинциализмы, неологизмы, наука, математика, техника.

Если это сочтут за правило, то талант писателя заключается в том, чтобы правило сделать исключением; гораздо больше тех, кто исключение превращает в правило.

Наука и искусство — состоят одинаково в проектировании мира на какие-то координаты. Различные формы — только в различии координат. Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм "социалистический" или "буржуазный" — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делает новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не realia, а realiora — заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен — объектив фотографического аппарата.

Новая форма не для всех понятна, для многих трудна. Возможно. Привычное, банальное — конечно, проще, приятней, уютней. Очень прост Эвклидов мир и очень труден Эйнштейнов — и все-таки уже нельзя вернуться к Эвклиду. Никакая революция, никакая ересь — не уютны и не легки. Потому что это скачок, это — разрыв плавной эволюционной кривой, а разрыв — это рана, боль. Но ранить нужно: у большинства людей — наследственная сонная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) — нельзя давать спать, иначе — наступит последний сон, смерть.

Эта же болезнь – часто у художника, писателя: сыто заснуть в однажды изобретенной и дважды усовершенствованной форме. И нет силы ранить себя, разлюбить любимое, из обжитых, пахнущих лавровым листом покоев – уйти в чистое поле и там начать заново.

Правда, ранить себя – трудно, даже опасно. Но живому – жить сегодня, как вчера, и вчера – как сегодня – еще труднее.

1923

ДЛЯ СБОРНИКА О КНИГЕ

– Когда мои дети выходят на улицу дурно одетыми – мне за них обидно; когда мальчишки швыряют в них камнями из-за угла – мне больно; когда лекарь подходит к ним с щипцами или ножом – мне кажется лучше бы резали меня самого.

Мои дети – мои книги; других у меня нет.

– Есть книги такого же химического состава, как динамит. Разница только в том, что один кусок динамита взрывается один раз, а одна книга – тысячи раз.

– Человек перестал быть обезьяной, победил обезьяну в тот день, когда написана была первая книга. Обезьяна не забыла этого до сих пор: попробуйте, дайте ей книгу – она сейчас же ее испортит, изорвет, изгадит.

23.12.1928

ЗАКУЛИСЫ

В спальных вагонах в каждом купе есть такая маленькая рукоятка, обделанная костью: если повернуть ее вправо – полный свет, если влево – темно, если поставить на середину – зажигается синяя лампа, все видно, но этот свет не мешает заснуть, не будит. Когда я сплю и вижу сон – рукоятка сознания повернута влево; когда я пишу – рукоятка поставлена посредине, сознание горит синей лампой. Я вижу сон на бумаге, фантазия работает так же, как во сне, она движется тем же путем ассоциаций, но этим сном осторожно (синий свет) руководит сознание. Как и во сне – стоит только подумать, что это сон, стоит только полностью включить сознание – и сон исчез.

Нет ничего хуже бессонницы, когда включатель испорчен и сколько бы вы его ни вертели – полного сознания вам не удастся нарушить, белый, трезвый свет все время назойливо лезет в глаза. Такая литературная бессонница приключилась со мною лет десять назад. В студии Дома Искусств я начал читать курс "Техники художественной прозы", мне пришлось впервые заглянуть к самому себе за кулисы – и несколько месяцев после этого я не мог писать. Все как будто в порядке, постлана простыня чистой белой бумаги, уже наплывает сон – и вдруг толчок, я проснулся, все исчезло, потому что я начал следить (сознанием) за механикой сна, за ритмом, ассонансами, образами – я увидел канаты, блоки, люки закулис. Эта бессонница кончилась только тогда, когда на время работы я научился забывать, что я знаю, как я пишу.

Я не могу заснуть, когда я слышу, что рядом громко разговаривают, мне нужно, чтобы в моей комнате дверь была плотно закрыта, чтобы я был один. И это же мне необходимо,

чтобы заснуть в рассказ, повесть, пьесу. Этажом ниже подо мной живет девочка – я никогда не видел ее и все-таки я давно ее вижу и знаю (жиденькая белесая косичка, веснушки, мышьи глаза). По утрам, когда я сажусь за письменный стол, она садится за рояль и играет вот уже полтора года один и тот же этюд. Если есть, как уверяют теософы, "астральное клише", то там уже давно отпечаталась моя жестокая расправа с этой девчонкой: я ее убивал уже много раз.

Самое трудное – начать, отчалить от реального берега в сон. Сон еще воздушен, непрочен, неясен, его никак не поймать, мешает все – не только эта веснушчатая девчонка внизу, но и мое собственное дыхание, ощущение карандаша в руке, криво написанная строчка. Тут-то и начинается папироса за папиросой, пока дневной мир не завесится синей дымкой (рукоятка включателя – посередине). Потом, страница за страницей, сон становится все крепче, мотор фантазии развивает все большее число оборотов, пульс учащается, уши горят. И наконец, на какой-то день работы приходит настоящее, когда начатый сон уже становится неотвязным, когда ходишь загипнотизированный им, когда думаешь о нем на улице, на заседании, в ванне, в концерте, в постели. Тогда уже знаешь, что пошло, что вещь выйдет – тогда работать весело, хорошо, пьяно. Утром торопишься скорее допить крепчайший чай, и первой строчкой затягиваешься с таким же аппетитом, как первой папиросой. Этого аппетита хватает уже не на три обычных, а на пять-шесть часов, до позднего петербургского обеда. Но как бы хорошо ни работалось, как бы ни развертывались в голове колеса, к вечеру я все равно выключаю ток и останавливаю машину, иначе – знаю по опыту: не заснуть до утра, и значит – потерян завтрашний день.

Химики знают, что такое "насыщенный раствор". В стакане налита как будто бесцветная, ежедневная, простая вода, но стоит туда бросить только одну крупинку соли и раствор оживает – ромбы, иглы, тетраэдры – и через несколько секунд вместо бесцветной воды уже хрустальные грани кристаллов. Должно быть, иногда бываешь в состоянии насыщенного раствора – и тогда случайного зрительного впечатления, обрывка вагонной фразы, двухстрочной заметки в газете довольно, чтобы кристаллизовать несколько печатных листов.

Из бесцветного, ежедневного Петербурга (это был еще Петербург) – я поехал как-то в Тамбовскую губернию, в густую, черноземную Лебедянь, на ту самую, заросшую просвирником улицу, где когда-то бегал гимназистом. Неделю спустя я уже возвращался – через Москву, по Павелецкой дороге. На какой-то маленькой станции, недалеко от Москвы, я проснулся, поднял штору. Перед самым окном – как вставленная в рамку – медленно проплыла физиономия станционного жандарма: низко нахлобученный лоб, медвежьи глазки, страшные четырехугольные челюсти. Я успел прочитать название станции: Барыбино. Там родился Анфим Барыба и повесть "Уездное".

В Лебедяни, помню, мне сделал визит некий местный собрат по перу – почтовый чиновник. Он заявил, что дома у него лежит 8 фунтов стихов, а пока он прочел мне на пробу одно. Это стихотворение начинается так:

Гулять люблю я лунною порой
При цвете запахов герани,
И в то же время одной рукой
Играть с красавицей младой,
Прибывшей к нам из города Сызрани.

Пять строк эти не давали мне покоя до тех пор, пока из них не вышла повесть "Алатырь" – с центральной фигурой поэта Кости Едыткина.

В 1915 году я был на севере – в Кеми, в Соловках, в Сороке. Я вернулся в Петербург как будто уже готовый, полный до краев, сейчас же начал писать – и ничего не вышло: последней крупинки соли, нужной для начала кристаллизации, еще не было. Эта крупинка попала в раствор только года через два: в вагоне я услышал разговор о медвежьей охоте, о том, что единственное средство спастись от медведя – притвориться мертвым. Отсюда – конец повести "Север", а затем, развертываясь от конца к началу, и вся повесть (этот путь – обратного развертывания сюжета – у меня чаще всего).

Ночное дежурство зимой, на дворе, 1919-й год. Мой товарищ по дежурству – озябший, изголодавшийся профессор – жаловался на бездровье: "Хоть впору красть дрова! Да все горе в том, что не могу: сдохну, а не украду!" На другой день я сел писать рассказ "Пещера".

Очень ясно помню, как возник рассказ "Русь". Это –

один из примеров "искусственного оплодотворения", когда сперматозоид дан творчеством другого художника (чаще мы — андрогины). Таким художником был Б.М. Кустодиев. Издательство "Аквилон" прислало мне серию его "Русских типов" — с просьбой написать о них статью. Статью мне писать не хотелось: только что была кончена статья о Юрии Анненкове (для его книги "Портреты"). Я разложил на столе кустодиевские рисунки: монахиня, красавица в окне, купчина в сапогах-бутылках, "молодец" из лавки... Смотрел на них час, два — вдруг они ожили, и вместо статьи написался рассказ, действующими лицами в нем были люди, сошедшие с этих кустодиевских картин.

Все это — случаи "насыщенного раствора", когда вся предварительная работа проходит в подсознании и рассказ, повесть начинаются почти непроизвольно, как сон. Другой путь возникновения вещи — аналогичен произвольному усыплению, когда я сам для себя становлюсь гипнотизером.

Этот путь труднее и медленней. Сначала является отвлеченный тезис, идея вещи, она долго живет в сознании, в верхних этажах — и никак не хочет спуститься вниз, обрасти мясом и кожей. Беременность длится месяцы, даже годы (несчастные слонихи ходят тяжелыми два года). Приходится держать строгую диету — читать только книги, не выходящие из круга определенных идей или определенной эпохи.

Помню, что для "Блохи" этот период продолжался месяца четыре, не меньше. Диета была такая: русские народные комедии и сказки, пьесы Гоцци и кое-что из Гольдони, балаганные афиши, старые русские лубки, книги Ровинского. Самая работа над пьесой, от первой строки до последней, заняла всего пять недель.

Чтобы войти в эпоху Атиллы (для пьесы "Атилла") потребовалось уже около двух лет, пришлось прочитать десятки русских, французских, английских томов, дать три текстовых варианта. Совершенно независимо от того, что пьеса до сцены так и не дошла — все это оказалось только подготовительной работой к роману.

Нарезаны четвертушки бумаги, очинен химический карандаш, приготовлены папиросы, я сажусь за стол. Я знаю только

развязку, или только одну какую-то сцену, или только одно из действующих лиц, а мне нужно их пять, десять. И вот на первом листке обычно происходит инкарнация, воплощение нужных мне людей, делаются эскизы к их портретам, пока мне не станет ясно, как каждый из них ходит, улыбается, ест, говорит. Как только они для меня оживут – они уже сами начнут действовать безошибочно, вернее – начнут ошибаться, но так, как может и должен ошибаться каждый из них. Я пробую перевоспитать их, я пробую построить их жизнь по плану, но если люди живые – они непременно опрокинут все выдуманные для них планы. И часто до самой последней страницы я не знаю развязки даже тогда, когда я ее знаю – когда с развязкой начинается вся работа.

Так было, например, с повестью "Островитяне". Знакомый англичанин рассказал мне, что в Лондоне есть люди, живущие очень странной профессией: ловлей любовников в парках. Сцена такой ловли увиделась мне как очень подходящая развязка, к ней приросла вся сложная фабула повести, а потом – к моему удивлению – оказалось, что повесть кончается совершенно иначе, чем это было по плану. Герой повести – Кембл – отказался быть негодяем, каким я хотел его сделать.

Любопытно, что первый вариант развязки совершенно выпал из текста повести и позже стал жить самостоятельно – в виде рассказа "Ловец человеков".

На дверях редакции была надпись: "Прием от 2 до 4". Я опоздал – было половина пятого – и потому вошел уже растерянным, а дальше пошло еще хуже. За столом сидел Иванов-Разумник и с ним какой-то черный, белозубый, лохматый цыган. Как только я назвал себя, цыган вскочил: "А-а, так это вы и есть? Покорно вас благодарю! Тетушку-то мою вы как измордовали!" – "Какую тетушку? Где?" – "Чеботариху, в "Уездном" – вот где!"

Цыган оказался Пришвиным, мы с Пришвиным оказались земляками, а Чеботариха – оказалась пришвинской теткой...

Эту пришвинскую тетку я не один раз видел в детстве, она прочно засела во мне, и, может быть, чтобы избавиться от нее – мне пришлось выбросить ее из себя в повесть. Жизни ее

— я не знал, все ее приключения мною выдуманы, но у нее в самом деле был кожевенный завод, и внешность ее в "Уездном" дана портретно. Ее настоящее имя в повести я оставил почти без изменения: сколько я ни пробовал, я не мог ее назвать иначе — так же как Пришвина не могу назвать иначе, чем Михаил Михалыч. Кстати сказать: это правило: фамилии, имена прирастают к действующим лицам так же крепко, как к живым людям. И это понятно: если имя почувствовано, выбрано верно — в нем непременно есть звуковая характеристика действующего лица.

Случай с пришвинской теткой — единственный: обычно я пишу без натурщиков и натурщиц. Если изредка люди из внешнего мира и попадают в мой мир, то они меняются настолько, что лишь я один знаю, чья на них лежит тень. Но раз сегодня открыт вход за кулисы, несколько таких теней я покажу — тем более, что все они наперечет.

Помню, когда-то я читал повесть "Алатырь" А.М. Ремизову. Ремизов слушал, рисовал на бумажке чертей. Я до сих пор не знаю: увидел ли он, что алатырский спец по чертоведению отец Петр, автор "О житии и пропитании диаволов" — в родстве с писателем Ремизовым.

Вечный студент Сеня, погибший на баррикадах в рассказе "Непутевый", — жив до сих пор: это — бывший мой товарищ по студенческим годам Я.П. Г-ов. Ни его внешности, ни действительных событий его жизни в рассказе нет — и тем не менее именно от этого человека взята основная тональность рассказа. Позже он стал основателем секты книгопоклонников. В первые, голодные годы революции он часто заходил ко мне, с ним был всегда полный "куфтырь" книг — они покупались на последнее, на деньги от проданных татарину штанов. И до неузнаваемости загримированный он еще раз вышел на сцену в роли Мамая 1917 года — в рассказе "Мамай".

Опять — к давним гимназическим годам: канун Пасхи, весенний день, я вхожу во двор дома, где живет полковник Книпер. От изумления я столбенею: посреди двора на козлах — корыто, возле корыта с засученными рукавами — сам полковник, возле него суетится денщик. Оказалось, в корыте сбивается пятьдесят белков, полковник Книпер готовит для пасхального стола баум-кухен. Это пролежало во мне пятнадцать лет — и только через пятнадцать лет из этого, как из зерна, вырос генерал-гастроном Азанчеев в "На куличках".

С этой повестью вышла странная вещь. После ее напечатания раза два-три мне случалось встречать бывших дальневосточных офицеров, которые уверяли меня, что знают живых людей, изображенных в повести, и что настоящие их фамилии – такие-то и такие-то, и что действие происходит там-то и там-то. А между тем дальше Урала никогда я не ездил, все эти "живые люди" (кроме 1/10 Азанчеева) жили только в моей фантазии, и из всей повести только одна глава о "клубе ланцепупов" построена на слышанном мною от кого-то рассказе. "А в каком полку вы служили?" – Я: "Ни в каком. Вообще – не служил." – "Ладно! Втирайте очки!"

"Втирать очки" – строить даже незнакомый по собственному опыту быт и живых людей в нем – оказывается можно. Фауна и флора письменного стола – гораздо богаче, чем думают, она еще мало изучена.

Так или иначе нужные мне люди, наконец, пришли, они есть, но они еще голы, их нужно одеть словами. В слове – и цвет, и звук: живопись и музыка дальше идут рядом.

На первой же странице текста приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи. Услышать это сразу – редко удается, почти всегда приходится переписывать первую страницу по нескольку раз (в повести "На куличках", например, было четыре разных начала, в "Островитянах" – два, в "Алатыре" – шесть). Это понятно: при решении ритмической задачи – прозаик в положении гораздо более трудном, чем поэт. Ритмика стиха давно изучена, для нее есть и свод законов, и уложение о наказаниях, а за ритмические преступления в прозе до сих пор не судят никого. В анализе прозаического ритма даже Андрей Белый – тончайший исследователь музыки слова – сделал ошибку: к прозе он приложил стопу (отсюда его болезнь – хронический анапестит).

Для меня совершенно ясно, что отношение между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифметикой и интегральным исчислением. В арифметике мы суммируем слагаемые, в интегральном исчислении – мы складываем уже суммы, ряды: прозаическая стопа измеряется уже не расстоянием между ударяемыми *слогами*, но

расстоянием между ударяемыми (логически) *словами.* И так же, как в интегральном исчислении – в прозе мы имеем дело уже не с постоянными величинами (как в стихе, арифметике), но с переменными: метр в прозе – всегда переменная величина, в нем все время – то замедления, то ускорения. Они, конечно, не случайны: они определяются эмоциональными замедлениями и ускорениями в тексте.

А живопись – забыта? Нет: слышать и видеть во время работы приходится одновременно. И если есть звуковые лейтмотивы – должны быть и лейтмотивы зрительные. В "Островитянах": основной зрительный образ Кембла – трактор, леди Кембл – черви (губы); миссис Дьюли – пенсне; у адвоката О'Келли – двойник мопс. В "Севере" все время живут рядом Кортома – и самодовольный, сияющий самовар; Кортомиха – и снятая с руки, брошенная перчатка. В "Наводнении": Софья – и птица, Ганька – и кошка. Каждый такой зрительный лейтмотив – то же, что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с одним человеком.

Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: они – только искры, они живут одну секунду – и тухнут, забываются. Случайный образ – от неуменья сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить. Если я верю в образ твердо – он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным – распространиться на всю вещь от начала до конца. Шестиэтажный огнеглазый дом на темной, пустынной, отражающей эхо выстрелов улице 19-го года, – мне увиделся, как корабль в океане. Я поверил в это совершенно – и интегральный образ корабля определил собою всю систему образов в рассказе "Мамай". То же самое – в рассказе "Пещера". И более сложный случай – в "Наводнении": здесь интегральный образ наводнения проходит через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном – и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов.

"Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в со-

тую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, врастет в него органически. Здесь – путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя".

Это я писал несколько лет назад о художнике Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о себе, о том, каким по-моему должен быть словесный рисунок.

Однажды был случай, когда я остро ощущал, что у меня потеряна одна рука – что третьей руки мне не хватает. Это было в Англии, когда я в первый раз поехал на автомобиле за шофера: в одно и то же время нужно было и править рулем, и переводить рычаг скоростей, и работать акселератором, и давать гудки. Нечто вроде этого я испытывал в давние годы, когда начинал писать: казалось совершенно немыслимым одновременно управлять и движением сюжета, и чувствами людей, и их диалогами, и инструментовкой, и образами, и ритмом. Потом я убедился, что для управления автомобилем – двух рук совершенно достаточно. Это пришло тогда, когда большая часть всех сложных движений стала выполняться подсознательно, рефлекторно. Такое шоферское ощущение раньше или позже приходит и за письменным столом.

Автомобильно-шоферский образ – конечно, неточен. Это можно позволить себе только за кулисами: на сцене, в повести, в романе – такой образ я наверное бы вычеркнул.

Образ этот неверен потому, что хороший шофер безошибочно проведет свой автомобиль даже в Лондоне – от Стрэнда до Юстон-роуд. А я, доехавши на бумаге до Юстон, опять вернусь на Стрэнд и поеду тем же путем обратно – и, может быть, только в третий раз доставлю моих пассажиров до места. Как будто уже дописанная до конца вещь – для меня еще не кончена: я непременно начинаю переписывать ее сначала, с первой строки, а если я все-таки недоволен ею – то еще и еще раз (небольшой рассказ "Землемер" – помню, был переписан раз пять). Это одинаково относится к роману, к рассказу, повести, пьесе. И даже к статье: статья для меня – то

же, что рассказ. Кажется, легче всего мне писать пьесу: здесь от жадности не разбегаются глаза, языковые возможности ограничены одним только диалогом.

Медленный процесс переписывания очень полезен: есть время присмотреться ко всем мелочам, изменить их – пока еще вещь не застыла, не отвердела, и все лишнее – выкинуть вон. Это "лишнее" само по себе может быть и написано превосходно, но когда оно не необходимо, когда вещь может жить без него – оно вычеркивается беспощадно. Если бы в машине мы оставили ненужный рычаг только потому, что он блестит, – разве это не было бы абсурдом? В человеческом организме нет ничего лишнего, кроме аппендикса: при первом же удобном случае врачи его вырезают. Чаще всего такие аппендиксы – это описания, пейзажи, когда они не служат рычагом, передающим психическое движение действующих лиц. Операция удаления их болезненна, как и всякая другая, – и все же она необходима.

Рукописи мои могут обмануть: подправок, подклеек, перечеркиваний там очень немного, все идет как будто легко. Но это только как будто: все нелегкости – за кулисами, каждую фразу я сначала примерю десять раз в голове и уже потом отрежу и наложу на бумаге. Незаконченных фраз, сцен, положений – позади я никогда не оставлю. Написанное может завтра мне не понравиться, я начну его заново, но сегодня оно должно казаться мне законченным: иначе двинуться дальше я не могу.

Крупных, коренных переделок в написанной вещи у меня почти никогда не бывает. Я уже поверил в своих людей, я их вижу, они живут, и то, что о них написано – это уже их прошлое: прошлого не изменишь, оно – было. Из прошлого иногда удается кое-что позабыть: вычеркнуть; в воспоминаниях о прошлом можно кое-что приукрасить – и только.

Поправки в готовой рукописи – также воспоминания о прошлом. Эти поправки сводятся обычно к переменам в эпитетах, образах, в расстановке слов, в музыке. Каждое первое издание – новая правка, возраст вещи от переделок ее не спасает. Когда прошлым летом я подготовлял материал для "Собрания сочинений" – все вещи были заново пройдены наждаком и пемзой. Больше всего изменений было сделано в "Блохе", в "На куличках" и в "Алатыре" (в "Алатыре", например, все поля были изукрашены знаками от перестановки слов).

Кстати – это было случаем оглянуться на весь пройденный за пятнадцать лет путь, сравнить – как я писал и как я пишу теперь. Все сложности, через которые я шел, оказывается были для того, чтобы прийти к простоте (рассказ "Ёла", повесть "Наводнение"). Простота формы – законна для нашей эпохи, но право на эту простоту нужно заработать. Иная простота – хуже воровства, в ней есть неуважение к читателю: "чего тратить время, мудрить – слопают и так".

Я трачу времени много, вероятно, – гораздо больше, чем это нужно для читателя. Но это нужно для критика, самого требовательного и придирчивого критика, какого я знаю: для меня самого. Обмануть этого критика мне никогда не удается, и пока он не скажет, что сделано все что можно, – поставить точку нельзя.

Если я считаюсь еще с чьим-нибудь мнением, то только с мнением моих товарищей, о которых я знаю, что они знают, как делается роман, рассказ, пьеса: они сами делали это – и делали хорошо. Другой критики – для меня нет, и как она может быть – мне непонятно. Вообразите, что на завод, на судостроительную верфь приходит этакий бойкий молодой человек, в жизни своей не сделавший ни одного судового чертежа, и начинает учить инженера и рабочих, как строить корабль: молодого человека немедля прогонят в три шеи.

По своему мягкосердечию мы этого не делаем, когда такие молодые человеки иной раз мешают работать не меньше, чем летом – мухи.

1929 (?)

ПИСЬМО СТАЛИНУ

Уважаемый Иосиф Виссарионович,

приговоренный к высшей мере наказания – автор настоящего письма – обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою.

Мое имя Вам, вероятно, известно. Для меня, как для писателя, именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немыслимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся, травли.

Я ни в какой мере не хочу изображать из себя оскорбленную невинность. Я знаю, что в первые 3-4 года после революции среди прочего, написанного мною, были вещи, которые могли дать повод для нападок. Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал – и продолжаю считать – что это одинаково унижает как писателя, так и революцию. В свое время именно этот вопрос, в резкой и обидной для многих форме поставленный в одной из моих статей (журн. "Дом искусств", № 1, 1920), был сигналом для начала газетно-журнальной кампании по моему адресу.

С тех пор, по разным поводам, кампания эта продолжается по сей день, и в конце концов она привела к тому, что я назвал бы фетишизмом: как некогда христиане для более удобного олицетворения всяческого зла создали черта – так критика сделала из меня черта советской литературы. Плюнуть на черта – зачитывается как доброе дело, и всякий пле-

вал как умеет. В каждой моей напечатанной вещи непременно отыскивался какой-нибудь дьявольский замысел. Чтобы отыскать его — меня не стеснялись награждать даже пророческим даром: так, в одной моей сказке ("Бог"), напечатанной в журнале "Летопись" — еще в 1916 году — некий критик умудрился найти... "издевательство над революцией в связи с переходом к НЭП'у"; в рассказе ("Инок Эразм"), написанном в 1920 году, другой критик (Машбиц-Веров) узрел "притчу о поумневших после НЭП'а вождях". Независимо от содержания той или иной моей вещи — уже одной моей подписи стало достаточно, чтобы объявить эту вещь криминальной. Недавно, в марте месяце этого года, Ленинградский Облит принял меры к тому, чтобы в этом не оставалось уже никаких сомнений: для издательства "Академия" я проредактировал комедию Шеридана "Школа злословия" и написал статью о его жизни и творчестве: никакого моего злословия в этой статье, разумеется, не было и не могло быть — и тем не менее Облит не только запретил статью, но запретил издательству даже упоминать мое имя как редактора перевода. И только после моей апелляции в Москву, после того как Главлит, очевидно, внушил, что с такой наивной откровенностью действовать все же нельзя — разрешено было печатать и статью, и даже мое криминальное имя.

Этот факт приведен здесь потому, что он показывает отношение ко мне в совершенно обнаженном, так сказать — химически чистом виде. Из обширной коллекции я приведу здесь еще один факт, связанный уже не с случайной статьей, а с пьесой большого масштаба, над которой я работал почти три года. Я был уверен, что эта моя пьеса — трагедия "Атилла" — заставит, наконец, замолчать тех, кому угодно было делать из меня какого-то мракобеса. Для такой уверенности я, как будто, имел все основания. Пьеса была прочитана на заседании Художественного совета Ленинградского Большого Драматического театра, на заседании присутствовали представители 18 ленинградских заводов — и вот выдержки из их отзывов (цитируются по протоколу заседания от 15-го мая 1928 г.).

Представитель фабрики им. Володарского: "Это — пьеса современного автора, трактующего тему классовой борьбы в древние века, созвучную современности... Идеологически пьеса вполне приемлема... Пьеса производит сильное впечатление

и уничтожает упрек, брошенный современной драматургии, что она не дает хороших пьес..." Представитель завода им. Ленина, отмечая революционный характер пьесы, находит, что "пьеса по своей художественной ценности напоминает шекспировские произведения... Пьеса трагическая, чрезвычайно насыщена действием и будет очень увлекать зрителя". Представитель Гидро-механического завода считает "все моменты в пьесе весьма сильными и захватывающими" и рекомендует приурочить ее постановку к юбилею театра.

Пусть насчет Шекспира товарищи рабочие хватили через край, но во всяком случае о той же пьесе М.Горький писал, что считает ее "высоко-ценной и литературно и общественно" и что "героический тон пьесы и героический ее сюжет как нельзя более полезны для наших дней". Пьеса была принята театром к постановке, была разрешена Главреперткомом, а затем... Показана рабочему зрителю, давшему ей такую оценку? Нет: затем пьеса, уже наполовину срепетированная театром, уже объявленная на афишах – была запрещена по настоянию Ленинградского Облита.

Гибель моей трагедии "Атилла" была поистине трагедией для меня: после этого мне стала совершенно ясна бесполезность всяких попыток изменить мое положение, тем более, что вскоре разыгралась известная история с моим романом "Мы" и "Красным деревом" Пильняка. Для истребления черта, разумеется, допустима любая подтасовка – и роман, написанный за девять лет до того, в 1920 году, – был подан рядом с "Красным деревом" как моя последняя, новая работа. Организована была небывалая еще до тех пор в советской литературе травля, отмеченная даже в иностранной прессе: сделано было все, чтобы закрыть для меня всякую возможность дальнейшей работы. Меня стали бояться вчерашние мои товарищи, издательства, театры. Мои книги запрещены были к выдаче из библиотек. Моя пьеса ("Блоха"), с неизменным успехом шедшая в МХАТ'е 2-м уже четыре сезона, была снята с репертуара. Печатание собрания моих сочинений в изд-ве "Федерация" было приостановлено. Всякое издательство, пытавшееся печатать мои работы, подвергалось за это немедленному обстрелу, что испытали на себе и "Федерация", и "Земля и фабрика", и особенно – "Изд-во писателей в Ленинграде". Это последнее изд-во еще целый год рисковало иметь меня в числе членов правления, оно осмеливалось использовать мой

литературный опыт, поручая мне стилистическую правку произведений молодых писателей – в том числе и коммунистов. Весной этого года ленин. отд. РАПП'а добился выхода моего из правления и прекращения этой моей работы. "Литературная Газета" с торжеством оповестила об этом, совершенно недвусмысленно добавляя: "...издательство надо сохранить, но не для Замятиных". Последняя дверь к читателю была для Замятина закрыта: смертный приговор этому автору был опубликован.

В советском кодексе следующей ступенью после смертного приговора является выселение преступника из пределов страны. Если я действительно преступник и заслуживаю кары, то все же, думаю, не такой тяжкой, как литературная смерть, и потому я прошу заменить этот приговор высылкой из пределов СССР – с правом для моей жены сопровождать меня. Если же я не преступник, я прошу разрешить мне вместе с женой, временно, хотя бы на один год, выехать за границу – с тем, чтобы я мог вернуться назад, как только у нас станет возможно служить в литературе большим идеям без прислуживания маленьким людям, как только у нас хоть отчасти изменится взгляд на роль художника слова. А это время, я уверен, уже близко, потому что вслед за успешным созданием материальной базы неминуемо встанет вопрос о создании надстройки – искусства и литературы, которые действительно были бы достойны революции.

Я знаю: мне очень нелегко будет и за границей, потому что быть там в реакционном лагере я не могу – об этом достаточно убедительно говорит мое прошлое (принадлежность к РСДРП(б) в царское время, тогда же тюрьма, двукратная высылка, привлечение к суду во время войны за антимилитаристскую повесть). Я знаю, что если здесь в силу моего обыкновения писать по совести, а не по команде – меня объявили правым, то там раньше или позже по той же причине меня, вероятно, объявят большевиком. Но даже при самых трудных условиях там я не буду приговорен к молчанию, там я буду в состоянии писать и печататься – хотя бы даже и не по-русски. Если обстоятельствами я приведен к невозможности (надеюсь, временной) быть русским писателем – может быть мне

удастся, как это удалось поляку Джозефу Конраду, стать на время писателем английским, тем более что по-русски об Англии я уже писал (сатирическая повесть "Островитяне" и др.), а писать по-английски мне немногим труднее, чем по-русски. Илья Эренбург, оставаясь советским писателем, давно работает главным образом для европейской литературы – для переводов на иностранные языки: почему же то, что разрешено Эренбургу, не может быть разрешено и мне? И заодно я вспомню здесь еще другое имя: Б.Пильняка. Как и я, амплуа черта он разделял со мной в полной мере, он был главной мишенью для критики, и для отдыха от этой травли ему разрешена поездка за границу; почему же то, что разрешено Пильняку, не может быть разрешено и мне?

Свою просьбу о выезде за границу я мог бы основывать и на мотивах более обычных, хотя и не менее серьезных: чтобы избавиться от давней хронической болезни (колит) – мне нужно лечиться за границей; чтобы довести до сцены две моих пьесы, переведенных на английский и итальянский языки (пьесы "Блоха" и "Общество почетных звонарей", уже ставившиеся в советских театрах), мне опять-таки нужно самому быть за границей; предполагаемая постановка этих пьес, вдобавок, даст мне возможность не обременять Наркомфин просьбой о выдаче мне валюты. Все эти мотивы – налицо: но я не хочу скрывать, что основной причиной моей просьбы о разрешении мне вместе с женой выехать за границу – является безвыходное положение мое, как писателя, здесь, смертный приговор, вынесенный мне, как писателю, здесь.

Исключительное внимание, которое встречали с Вашей стороны другие обращавшиеся к Вам писатели, позволяет мне надеяться, что и моя просьба будет уважена.

Июнь, 1931 г.

ЛЕКЦИИ И СТАТЬИ
ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
О ТЕАТРЕ

[О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ]*

I

Вообразите себе юбилейный банкет, обязательный пафос речей, от которого начинают болеть зубы; скука. Вдруг какой-то чудак, к конфузу распорядителей, начинает рассказывать свои совершенно неподходящие воспоминания о юбиляре: о его ловких проделках на университетском экзамене, о какой-то хорошенькой соседке, в комнату которой он проделал дырку... И как сразу все оживают, какой это отдых – вместо фальшивой фигуры "героя", "юбиляра" – увидеть живого человека!

В "юбилейной" комнате советской литературы этого года такое освежающее впечатление производит роман "Наши знакомые" молодого автора Юрия Германа. Главным персонажем своего романа Герман рискнул взять не стандартного советского героя, а как раз вот такую случайную и как будто ничем не примечательную "соседку". Она не совершает ни стратосферических, ни индустриальных, ни иных подвигов: она просто живет. Но именно в этом-то и дело, что она *живет,* что она – живая, читателю кажется, что он видел ее, он ее узнает, это – его знакомая! И цель автора (очень удачно выбравшего заглавие) достигнута: читатель с интересом начинает следить за всеми перипетиями ее судьбы.

Роман начинается, как добрый "роман кораблекрушений", с катастрофы: умирает отец героини, маленький советский чиновник, и Антонина остается одна в голодном, замерзающем, ужасном и прекрасном Петербурге тех лет – первых

* Статьи для французского журнала "Marianne".

лет после революции. Она начинает искать работу, но что может она делать – эта девушка, еще не успевшая даже кончить школы, почти девочка?

Случай сводит ее с знаменитым актером, которым она давно восхищалась издали. Все катастрофы забыты: Антонина влюбляется в актера – и главное, она видит, что его тоже тянет к ней (несомненно, в ней есть то колдовство, которое у фильмовых героинь называется sex-appeal. Этот стремительный роман длится всего несколько часов, он остается платоническим, он больше похож на очаровательный сон. Актеру нужно уехать в другой город: сон кончен.

Наступает реальность: денег у Антонины больше нет. Из гордости она не хочет ни к кому обращаться за помощью, она предпочитает голодать. В одном доме с ней живет красивый и наглый матрос Скворцов – тип Дон Жуана русской революции. Трудное положение Антонины – хороший шанс для него. Он начинает осаду приглянувшейся ему девушки с обстрела ее подарками: еда, шелковые чулки, заграничные духи... В нищете, в голоде – Антонине нужен героизм, чтобы остаться непоколебимой. Но она – не героиня, в ней сколько угодно слабостей и грехов, она не выделяется над уровнем всех "наших знакомых". И она становится женою Скворцова.

Матрос, добившись своего, скоро показывает свою подлинную, очень непривлекательную физиономию. Антонина решает уйти от него – матрос не стесняется пустить в ход насилие и удержать ее под замком. Ее спасает только то, что он сам попадает под замок: его арестует ГПУ – за контрабанду и подозрительные связи с заграницей. Антонина – свободна.

Но свободной она остается недолго: она, даже помимо своей воли, притягивает мужчин, как огонь – мотыльков. На этот раз, впрочем, правильней говорить о летучей мыши, на которую больше похож этот quinquagénaire, некий Пал Палыч, бывший лакей шикарного ресторана, вынесший из этой работы своеобразную эпикурейско-скептическую философию и кое-какие деньги. Всего себя и все, что у него есть, он кладет к ногам Антонины: он любит ее последней, безумной любовью – и сила этой любви подчиняет Антонину.

Ее девичьи мечты о том, чтобы любить самой, расточать всю себя любви – разумеется, остаются неосуществленными и в новом ее браке. Она томится, ей все безразлично, она равнодушно становится любовницей приятеля ее мужа. Муж зна-

ет это, но он терпит все – до известного предела, когда вдруг, в бешеной ревности, он жестоко избивает Антонину. Этот взрыв разрушает их странный брак и спасает Антонину от медленной гибели в болоте компромиссов.

У советского читателя роман Германа имел несомненный успех. Не лишенная интереса деталь: около года, когда роман печатался в журнале, критика молчала о нем, и затем не она повела за собой читателей, а сама пошла за ними.

Значительно более шумную известность получил в этом году в СССР другой молодой автор – Н.Островский. Его известность шла скорее сверху вниз: после выхода его романа "Как закалялась сталь" московская власть – не в пример прочим – наградила его орденом, он получил приветствие за подписью первейших людей Кремля – до Сталина включительно.

Если вы ничего не знаете об Островском и только прочтете его книгу, вы будете порядком удивлены, почему этот автор поднят на щит. Основная линия его романа – это история некоего Корчагина, начиная с его детства. Он, конечно, исключен из школы, он – кухонный "мальчик" при вокзальном буфете; он – рабочий в депо; он – революционер; любовь к "буржуазке" и отказ от этой любви; гражданская война, герой в тюрьме, его ждет расстрел, благодаря счастливому случаю он спасается в последнюю минуту etc. Все это рассказано в довольно живой и увлекательной форме, стилем примитивизированного Горького. В чисто литературном отношении книга, конечно, куда менее интересна, чем, например, роман Германа – и тем не менее автор вполне заслужил свою славу, ибо он бесспорно исключительный человек.

Это – тот самый Островский, которому А.Жид посвящает несколько трогательных и взволнованных страниц в appendix'е к своей книге "Retour de l'URSS". Островский мужественно сражался в гражданской войне, был ранен, контужен. Но это было уже давно забыто в кипучей мирной работе – и вдруг жестоко напомнило о себе: паралич начал медленно сковывать тело, человек, полный молодости и энергии, становится живым мертвецом, и наконец для него замкнулось последнее окно в мир: он ослеп... Не лучшим ли исходом в этом положении был револьвер? Но удивительная воля к жизни у этого человека была такова, что он победил свою трагическую судьбу и нашел иной исход: если для него невозмож-

на никакая другая работа – он станет писателем, он будет диктовать свои книги. И он продиктовал этот роман "Как закалялась сталь" – если не полностью, то в значительной мере автобиографичный... Успех его понятен: это прежде всего успех выдающейся личности автора.

И Герман, и Островский – оба автора очень молодые. Но где же писатели старшего поколения, уже, казалось, прочно устроившиеся на советском Парнасе, – Бабель, Олеша, Пильняк, Леонов, Федин, Лидин и другие? Бабель и Олеша, едва ли не наиболее талантливые и интересные среди этой группы, уже давно и упорно молчат – несмотря на то, что советская критика постоянно ставит им это на вид. Других в молчании упрекать нельзя, но... лучше бы они молчали: книги "старших", опубликованные в этом году, – это серия неудач. Одни добросовестно скучны, как длинный роман Федина "Похищение Европы"; в других, как у Леонова ("Дорога на океан"), есть слишком заметный привкус какого-то Ersatz'a, какой-то внутренней фальши. Книги третьих, как Пильняка, встречены были такой беспощадной критикой, что недавно на собрании писателей в Москве этот автор обратился к товарищам с серьезным вопросом: не переменить ли ему профессию и не стать ли честным советским чиновником?

Когда талантливый писатель ставит перед собой такой вопрос – над этим стоит призадуматься.

[Март, 1935]

II

В детском возрасте для нас существует только настоящее и туманные очертания непременно великолепного будущего: понятие прошлого появляется значительно позже. Этому психологическому закону подчиняется развитие сознания не только индивидуумов, но и суммы их. Самым любопытным примером этого является Советская Россия, где прошлое родилось совсем недавно, на наших глазах: примерно около года назад там вдруг вспомнили, что страна имеет свою историю и что история эта гораздо старше семнадцатилетней со-

циалистической республики. Вдруг была изменена вся система преподавания истории в советских школах, до тех пор сводившаяся к зазубриванию дат и резолюций партийных съездов. Интерес к живой истории страны оказался необычайным. В аудиториях на вновь объявленных курсах не хватало места для всех желающих. Книги по истории раскупались нарасхват. Исторический роман и повесть сделались едва ли не самым популярным жанром в советской художественной литературе.

Впрочем, возрождение исторического жанра началось здесь уже несколько лет назад: литература оказалась чувствительным барометром. Но до недавнего времени путешествие в прошлое для советских авторов было предприятием довольно рискованным: смелые путешественники неизменно подвергались нападению критических корсаров, квалифицировавших такие попытки, как "саботаж", как преступное желание авторов уклониться от разработки "актуальных" тем. Теперь положение радикально изменилось, и вчерашние корсары стали рьяными защитниками и поклонниками исторического жанра. Да и могло ли быть иначе, когда самый крупный из новых исторических романов – "Петр Первый" А.Толстого – получил одобрение не кого иного, как Сталина?

Надо сказать, что трактовка исторических тем советскими авторами никогда не бывает отвлеченной, "академической": в их интерпретации на любой из таких тем есть рефлексы русской современности. Тема Петра I в этом отношении – несомненно, одна из из наиболее удачно выбранных.

То, что было сделано Петром I в начале XVIII века – было, конечно, своего рода революцией, политической и экономической, по своей быстроте, силе, жестокости очень напоминающей русскую революцию начала XX века. Лихорадочно-торопливая индустриализация России; поспешная постройка новых фабрик, кораблей, каналов, городов; почти религиозное преклонение перед прикладной наукой и техникой; Москва, наводненная иностранными специалистами – в каком году все это происходит? В 1704 или в 1934? Аналогия становится еще более любопытной, если вспомнить, что Петр I, этот царь-демократ, царь-плотник и кузнец, был первым диктатором, который решительно разорвал с азиатским прошлым России и сумел избавиться от консервативной опеки бояр. Все эти любопытные параллели, очень умело проведенные автором в "Петре Первом", были одной из причин успеха этого романа.

Если к этому добавить, что автор обладает несомненным талантом рождать живых людей, умеющих с фламандским аппетитом есть, любить, строить, драться и не очень обременяющих себя размышлениями, – станет понятно, почему эта книга стала советским best-seller'ом.

Фабула романа, в сущности, несложна: искусной интриги исторических романов Стендаля, Дюма, Диккенса – мы здесь не найдем, это скорее – историческая хроника. Ее увлекательность основана на живости каждого из отдельных эпизодов, на красочности отдельных фигур.

Торжественно, по-византийски, умирает царь Федор. Трон должен перейти к Петру, еще мальчику, но с помощью буйных московских преторианцев-"стрельцов" – властью овладевает сестра Петра царевна Софья и ее любовник князь Голицын. В Москве той эпохи уже есть европейский остров: иностранная колония "Кукуй". Там все по-другому, чем в Кремле, там красивые женщины не прячутся в теремах, там умеют веселиться. Юноша Петр становится все более частым гостем в "Кукуе". С помощью иностранцев он организует свое немногочисленное, но уже по-европейски обученное войско, которое служит ему опорой в борьбе за власть с сестрой Софьей. Борьба заканчивается победой Петра и жестокой расправой с стрельцами. Это – только первая буря на пути от Азии к Европе, куда ведет корабль России ее неистовый рулевой – Петр. Он бросается сначала на юг, к Черному морю – война с турками, затем к Балтийскому – война со шведами.

Но неблагополучно и внутри корабля: Петру без отдыха приходится воевать с старыми полуазиатскими традициями, с многовековой привычкой к взяточничеству, с непроходимыми болотами русской медлительности и лени. Эта жестокая борьба осложняется для Петра личной трагической коллизией: его единственный сын и наследник Алексей оказывается в лагере заговорщиков против царя – и царь своей рукою подписывает смертный приговор сыну.

Все более растущее одиночество становится уделом Петра. Его первая жена давно пострижена в монахини после того, как Петр встретился в Кукуе с красавицей немкой Анной Монс и отдал ей свое сердце. Но он узнает о ее измене – и снова одиночество, пока он не встретит Екатерину. Эта бывшая экономка лифляндского пастора проходит через постели двух вельмож Петра, чтобы стать сначала любовницей, а затем же-

ною царя. Рушится и это, казавшееся верным, счастье после увлечения Екатерины одним из придворных – братом Анны Монс. Екатерина остается царицей, но перед окнами ее комнаты красуется надетая на кол окровавленная голова ее любовника...

Построенный в виде цепи коротких новелл, роман А.Толстого в течение двух лет печатался в одном из московских журналов. Чтение этих новелл было очень увлекательным, но когда я перечитал целиком три опубликованных тома "Петра Первого" – признаюсь, я был несколько разочарован. Отличный живописец, автор оказался менее удачливым архитектором: в построенном им огромном здании слишком много боковых пристроек, не имеющих прямого отношения к основной фабуле. Невольно вспоминаются гармонические пропорции другой русской исторической эпопеи – "Войны и мира" Льва Толстого. В литературе, где был Лев Толстой, очень неосторожно быть Алексеем Толстым.

Если тем не менее "Петр Первый" стал одним из самых популярных сейчас в России романов, то "Якобинский заквас" Ольги Форш может стать как раз одной из тех "книг для 5000", право на существование которых с такой энергией защищал на московском съезде писателей Ж.-Р. Блок: это – роман для интеллектуальной элиты. Я добавил бы, что для читателя французского эта книга может иметь специфический интерес: герой ее, Александр Радищев, русский, но его mentalité рождено идеями Руссо, Дидро, Гельвеция, Рейналя. Он был родоначальником всех последующих поколений русских бунтарей-интеллигентов, неизменной участью которых всегда была тюрьма и Сибирь. Радищева привел туда его блестящий политический памфлет "Путешествие из Петербурга в Москву".

"Вредными французскими идеями" он заразился во время своего пребывания за границей, в Лейпциге, где он учился в университете: Лейпциг тогда был "немецким Парижем", где царствовала мода на все французское, включая философию. Автору удается заставить читателя очень живо увидеть Лейпциг той эпохи: пирушки и дуэли студентов, их галантные приключения, почтенных бюргеров, увлекающихся алхимией и оккультизмом, шумные народные праздники. Элементы авантюрного романа даны искусным вплетением в фабулу масонских интриг, осуществляемых шарлатаном Шрепфером и масоном-иезуитом де Муши.

В дальнейшем развитии романа читатель встретит Радищева уже в Петербурге. Здесь – служба в канцелярии одного из петербургских учреждений, женитьба, как будто наладившаяся спокойная, "как у всех", жизнь – и катастрофа, вызванная опубликованием памфлета, суд, Сибирь. Не лишен пикантности факт, что этого поклонника Дидро отправила в Сибирь... поклонница и корреспондентка Дидро, императрица Екатерина II.

Частью в ту же самую эпоху императрицы Екатерины, частью в эпоху несколько более раннюю – императрицы Елизаветы (дочери Петра I), происходит действие романа Г.Шторма "Ломоносов".

Не дальше как в прошлом году вышла французская монография об этом русском Леонардо да Винчи (Marquis de Lur-Saluces – " Lomonossoff, le prodigieux moujik"). Простой архангельский рыбак, ставший одним из самых выдающихся физиков своего времени, членом Академии Наук и в то же время поэтом, драматургом, художником-мозаистом – Ломоносов представляет одну из самых интересных фигур русского XVIII века. Невольно напрашивается сопоставление этой фигуры с героем романа О.Форш: интеллигент, мечтатель Радищев – побежден жизнью; крепко сколоченный архангельский мужик выходит из всех жизненных бурь победителем. Эти два полярных русских типа в новых воплощениях живы и до наших дней, но ломоносовской крови в жилах современной России уже гораздо больше, чем радищевской.

Роман Г.Шторма дает очень хороший образец русской biographie romancée. Совсем молодой автор Г.Шторм показал себя в этой работе превосходным стилистом. Очень оригинальна композиция его романа: главы, излагающие жизнь Ломоносова, чередуются с остроумными вставными новеллами ("иллюминациями", как озаглавливает их автор), имеющими целью передать атмосферу эпохи – и, надо сказать, вполне этого достигающими.

Из сведений о книгах, которые будут опубликованы в начале 1935 года, видно, что аппетит советских авторов к историческим темам отнюдь не идет на убыль. Среди новых работ этого жанра наибольшие ожидания вызывает роман Ю.Тынянова "Пушкин", построенный на богатом материале

биографии этого величайшего русского поэта, трагически закончившейся дуэлью из-за любимой женщины и смертью в расцвете таланта и славы.

1934

III*

В советской печати конца 1935 года на художественную литературу сыпались упреки за "отставание" ее от генеральной линии государственной машины. По всей вероятности, музам невмоготу идти нога в ногу с новой модой на "стахановщину".

И действительно, урожай прошлого года с хлебных и сталелитейных полей оказался намного обильнее, чем с полей литературных. Доныне мы не видим ни одного произведения, равного по силе "Поднятой целине" Шолохова или "Петру Первому" Алексея Толстого. Тем не менее следует все же отметить две книги, выделяющиеся из рядовой советской продукции: "Женьшень" Пришвина и "Всадников" Яновского.

Пришвин – писатель уже не молодой: начало его литературной деятельности относится к дореволюционным годам, когда он был тесно связан с группой русских символистов (Блок, Ремизов и др.). Автор этот до сих пор сохранил свое самобытное литературное лицо и авторитетно высказывается о новой советской литературе.

Несмотря на все различие характеров и тем, почти что у всех советских авторов мы находим общую черту: явное предпочтение отдается ими механической цивилизации, конечно, в ее советской трактовке. Природа рассматривается ими прежде всего как объект, к которому можно приложить энергию горожанина. Руссоистские тенденции приобщения к природе, бегство от городской жизни теперь встречаются только как редкие исключения: Пришвин одно из них.

---

* Статья сохранилась лишь во французском переводе (или была написана автором по-французски?). Нами дается в переводе с французского А.Н. Тюрина. Опубликована в "Marianne", 15 апреля 1936 г.

Страстный охотник и путешественник, он чувствует себя как дома только в лесу или в полях. По его мнению, "в душистом мыле и щеточках заключается только ничтожная часть культуры". Ни один из современных советских писателей не умеет, как он, видеть и внимать деревьям, зверям, птицам, понимать их язык.

Этим своим строем мысли Пришвин напоминает Киплинга, и его "Женьшень" сродни двум "Книгам джунглей", тем более что действие развертывается в русском дальневосточном девственном лесу, где-то близ границы с Маньчжурией. К тому же, в применении к этой книге не слишком-то подходит слово "действие": скорее это – лирическая поэма со сквозящей между строк женской тенью и любовной интригой, скорее угадываемой, нежели ясно представляемой.

Рассказ от первого лица, избранный автором для повествования, придает этому произведению характер интимности и как-то сближает его с исповеднической прозой Жида и Мориака.

Подлинная героиня романа Пришвина – на самом деле девушка-олень, проворная газель Хуа-лу. Она могла бы стать добычей автора, но его художнический инстинкт пересилил инстинкт охотника, плененного ее грацией: он не трогает Хуа-лу, и она скрывается.

Параллельно развивается эпизод в плане человеческом: в жизнь автора входит некая женщина, но, едва появившись в первых главах, она как бы истаивает, заменяясь в повествовании газелью Хуа-лу, образ которой тесно внутренне связан с женским персонажем книги. Шаг за шагом автору удается приручить газель – дикую и пугливую; затем перед читателем развертывается во всей его страстности "роман оленей" – с кровавой схваткой самцов-соперников. В снежный буран Хуа-лу грозит гибель; но она выходит невредимой изо всех опасностей: она спасена. И одновременно автор возвращается в своем повествовании к той женщине – и к любви.

Вот в нескольких словах построение "действия" в этом произведении. Но его глубина и оригинальность не столько в сюжете, сколько в той манере, какой оно подано, и особенно в восприятии природы, сильном и тонком. Автор не изучает природу: он живет с нею заодно. Если видит он родник, капля за каплей стекающий со скалы, он говорит: "Но я такой человек, так душа моя переполнена, что я и камню не могу не со-

чувствовать, если только вижу своими глазами, что он плачет, как человек". Мы же до сих пор наблюдаем чаще всего как раз прямо противоположное: мы проходим мимо плачущего человека, как мимо камня. На подобный разряд людей книга эта не произведет никакого впечатления: они ее просто не поймут, тогда как другие найдут ее глубоко правдивой и человечной.

Вторая нами упомянутая книга – "Всадники" Яновского – также не вмещается никак в привычные рамки романа, и если я назвал книгу Пришвина лирической поэмой, то "Всадников" могу отнести к поэмам героическим. Автор ее – украинец: он написал эту книгу на своем языке, но издана она также и по-русски.

Украинские степи с давних пор известны воинскими предприятиями запорожских казаков. Эпический образ Тараса Бульбы, созданный Гоголем, жив и поныне; кровь этого кентавра несомненно течет и в жилах Яновского: романтический и будоражащий тон книги, как и основные драматические события в ней – все это напоминает героя Гоголя.

У Гоголя отец и сын – во вражеских лагерях, брат против брата. У Яновского гражданская война на Украине пятерых братьев из одной казачьей семьи делает врагами.

В этой книге есть даже и образ, прямо соответствующий гоголевскому Тарасу: это образ отца пятерых братьев, старого рыбака Мусия Половца. Только в противоположность Тарасу Половец не играет никакой действенной роли в сюжете: он служит автору только для кратких лирических отступлений, расчленяющих эпическую картину боя между братьями Половцами.

Да к тому же братья Половцы – отнюдь не единственные герои книги Яновского, в которой, может статься, самое важное место отведено другим персонажам: полковому комиссару Чабану и командиру Чубенко.

Отряд их окружен противником и попадает в лесу в засаду. Половину "всадников" и самого командира трясет тифозная лихорадка. Превозмогая бредовые видения, нечеловеческим напряжением воли, командир все же взбирается на своего коня, и под его предводительством бойцы прорывают вражеское окружение. Эти моменты позволяют автору создать не менее эпическую картину, чем бой между братьями Половцами.

Содержание книги не исчерпывается боевыми эпизодами. Во вводных страницах автор тепло и с большим лиризмом рисует нам детство Чабана. Глава эта – поэма об украинских степях. И в этой части мы вдруг обнаруживаем сходство между Яновским и автором "Женьшеня" – Пришвиным. В волнующем и увлекательном изображении украинских пейзажей у Яновского проявляется то же самое пантеистическое восприятие природы, какое пронизывает как лейтмотив все произведения Пришвина, – в частности, и "Женьшень".

Обе книги – и Пришвина, и Яновского – как мы видим, трактуют не злободневные темы, темы, к которым авторы призываются как правящей партией, так и "Папой советской литературы" Горьким, и какой-то частью читателей. Произведения, опирающиеся на такой богатый материалами сюжет, как гражданская война, или на исторические темы – доминируют в советской литературе.

1936

IV*

По всей очевидности мы находимся накануне блистательной демонстрации последних достижений человеческого гения: стратосферные снаряды, смертоносные лучи и т.д. Все готовятся к войне, о ней говорят, о ней пишут повсюду. Даже в СССР, который первый настаивал на немедленном разоружении и который по иронии истории может стать первой страной, втянутой в войну. За последнее время там появилась целая серия романов на военные сюжеты, и если Фрейд прав, когда говорит, что мечты и искусство равно служат для освобождения от навязчивых идей, то это весьма знаменательный факт.

Вот почему первое место в этих Lettres russes я отдам таким романам, хотя я и не нашел среди них ни "На Западном

* Обратный перевод с французского А.Н. Тюрина.

фронте без перемен", ни "Конца пути". Русский Ремарк и Шериф еще не родились. Впрочем, есть русские книги, которые впечатляют читателя несмотря на их "примитивизм", а иногда даже благодаря ему.

Именно такой случай представляет произведение г-на Новикова-Прибоя под названием "Цусима", которое скоро выйдет во французском переводе. По его безыскусственному стилю чувствуется, что речь идет не о вымышленном произведении, а о достоверном человеческом документе. Если рассматривать броненосцы и крейсеры в качестве героев, то это волнующий роман о знаменитом сражении при Цусиме, одним из немногих оставшихся в живых участников которого был г-н Новиков-Прибой. С первых страниц книги у читателя предчувствие, что все эти стальные громады со своими тысячами обитателей плывут сквозь океаны к трагической развязке, к смерти. Это шествие обреченных со множеством второстепенных персонажей и незначительных подробностей, я бы сказал, продвигается слишком медленно. Но это компенсируется в двух других частях книги, в которых автор вдруг обретает необходимый динамизм, рассказывая о душераздирающих событиях того самого сражения.

Члены экипажа вот-вот поднимут мятеж, артиллерия устарела, командир бездарен... Русский флот, естественно, должен был быть разбит японцами, которые и в самом деле уничтожили армаду адмирала Рождественского, потеряв только три миноносца. Русские корабли, охваченные пламенем, сражались до последнего, но напрасно: один за другим они пошли ко дну. Перед неминуемой смертью люди, казавшиеся такими обыкновенными, внезапно становились истинными героями – и показывая их, автор становится настоящим художником. Надо подчеркнуть, что вопреки многим советским авторам, у которых привычка рисовать всех офицеров того времени бесчеловечными монстрами, г-н Новиков-Прибой создает живых персонажей и осмеливается показать среди них несколько симпатичных фигур. Но одним из наиболее удавшихся образов является образ адмирала Рождественского, с его вспышками гнева, с его жестокостью и непоколебимой самоуверенностью, ставшей причиной его роковых ошибок. И когда мы видим этого военачальника на коленях в своей бронированной рубке, спасающегося от рвущихся снарядов и позже постыдно сдающегося торжествующему врагу, эта сцена ос-

тавляет незабываемое впечатление – словно символ царской России, обреченной на гибель.

Фактически именно здесь был первый приступ болезни одряхлевшего режима: второй, и на этот раз смертельный, наступил после поражения в Великой войне, широкое полотно которой от начала до перехода ее в гражданскую поставил себе целью нарисовать г-н Лебеденко, автор другой книги о войне: "Тяжелый дивизион".

Если "Цусима" относится скорее к жанру "мемуаров", то "Тяжелый дивизион" является произведением, построенным согласно всем правилам романа: его герой проходит мучительную психологическую эволюцию от патриотического энтузиазма к большевизму. Именно эта тема превращения безбожника Савла в апостола Павла дорога советским авторам, но для ее трактовки они часто пользуются набожным и неуклюжим нравоучительным стилем. Г-ну Лебеденко удается разрешить эту деликатную проблему: его герой не безвольная идеологическая кукла, а реальный человек с его колебаниями и ошибками. Некоторая монотонность в описании сражений, к счастью, нарушается пестрыми картинами жизни в русской провинции; Петербурга, прожигающего жизнь накануне краха; тыла, с его лихорадочными любовными приключениями. "Тяжелый дивизион" значительно этим облегчен... для читателей.

Третий из последних русских романов о войне представляет еще более легкое чтение. Речь идет о "Синем и белом" г-на Лавренева, хорошо известного в СССР как автора нескольких сборников рассказов и нескольких пьес (лучшей из которых является "Разлом"). Его роман "Синее и белое" – близкий родственник "Цусиме" и "Тяжелому дивизиону".

Прежде всего, сюжет этого произведения взят из жизни русского морского флота, как и у Новикова-Прибоя. Хотя время и место действия не одни и те же и действие происходит уже накануне и во время Великой войны, мы видим, судя по этой книге, что жестокий урок Цусимы ничему не научил царское правительство: та же неподготовленность морского флота, та же бездарность командиров, то же состояние внутренней войны между офицерами и матросами. Итак, психологическая проблема, которую ставит себе г-н Лавренев, та же, что и в "Тяжелом дивизионе": это еще один переход офицера-патриота на сторону революции.

Такой опытный писатель, как г-н Лавренев, развивает свой сюжет искуснее и увереннее, чем авторы, о которых мы говорили до этого. Но... герой "Тяжелого дивизиона" нам где-то признается, что "он, разумеется, говорил более складно и более изящно, чем солдаты, но в конце переговоров с ними он всегда хотел просить у них прощение, как если бы он рассказывал что-то, что было неправдой". Именно это мы сказали бы, сравнивая роман г-на Лавренева с произведением г-на Новикова-Прибоя или г-на Лебеденко.

Будь то простой солдатский рассказ или более литературное произведение, эти три книги достоверно свидетельствуют о современном состоянии духа в СССР, где наряду с пламенным интернационализмом родился новый вид патриотизма. Это звучит парадоксально, но разве не соседствуют вечно в одном кругу 0° и 360°?

В замкнутом кругу СССР, где вся жизнь (включая и литературную) развивается по своим особым законам, мы часто встречаем такие странные соседства.

/Март 1934/

ПЕРЕГУДАМ

от редакции "Русского современника"

1.

Знакомы ли вы с Оноприем Опанасовичем Перегудом? Конечно, знакомы – только вы не узнаете его, потому что он постригся, переменил костюм. И чтобы при следующей встрече вы не забыли раскланяться с ним, мы напомним вам о самом замечательном происшествии в жизни Оноприя Опанасовича.

Оноприй Опанасович жил тихо и мирно, в животном благоволении. Но однажды его обуяла жажда славы, и слава его была в том, чтобы непременно отыскать и предоставить по начальству "потрясователя основ". На счастье к соседу приехала учительница – стриженая и в очках. Ясно: она и есть! И когда она обмолвилась при нашем герое подозрительными изречениями насчет богатых и бедных, счастливец полетел к начальству, прихватив с собой листок с напечатленными там "выражениями фраз ее руки". Оноприй Опанасович уже ощущал ниспадающие на его грудь звезды, но тут-то и вышел невероятный конфуз: начальство обнаружило, что записанные на листке страшные "выражения" не больше и не меньше, как... евангельские тексты.

Н.С. Лесков в своем "Заячьем Ремизе" уверяет нас, что это было началом гибели Оноприя Опанасовича, и описывает даже романтическую его кончину. Но тут Лескова несомненно кто-то ввел в заблуждение: Оноприй Перегуд не только не погиб, не только здравствует и посейчас, а напротив того – как бы даже размножился; причем, дабы не напоминать о происшедшем некогда конфузе, свое громкое литературное имя – Перегуд – он заменяет подписями скромными и мало

кому известными, как то: Розенталь, Лелевич, Родов – и так далее.

Оноприй Опанасович снова переживает минуту незабвенного восторга: найден, найден "потрясователь основ"! Этот потрясователь – конечно же "Русский современник". И так же, как это было в первый раз, в руках у Онoприя Опанасовича – листок "с выражениями фраз руки" – доказательства неопровержимые, смотрите сами:

День минувший вечно жив.
Душа, как птица, мчится мимо...
. . . .
. . . .
Там расцветает та же роза
Под тою ж свежею росой.

Вы думаете, что это – просто лирические стихи Сологуба и что роза – так она и есть роза? О молодость! О неопытность! Вот Оноприй Розенталь сразу же разгадал, что в этих строчках сокрыты мечты о "лучшем будущем, когда не будет налогов, уплотнения, ГПУ, когда, одним словом, будет так же, как вчера". Вот что такое "роза"!

Или возьмите вы, например, две строчки, подслушанные Оноприем Розенталем из четырех стихотворений Пастернака, которые были напечатаны в "Русском современнике" № 2:

Ты распугал моих товарок,
Октябрь, ты страху задал им.

Пусть себе хитрый Пастернак пишет дальше и о сентябре, и об астрах, и о снеге, пусть заглавие стихотворению дает "Осень", – великого Оноприя этим не проведешь: перед ним "опять выплывает картина: Ильинка, облава и распуганные Октябрем товарки".

И то, что вам, наивные читатели, было, может быть, неясно, – не укроется от хитроумного ловца человеков:

"Какой свободы хочется "Русскому современнику"? Очевидно, буржуазной... Но ее нет и нет никакой надежды на ее возврат, и вот "Русский современник" пишет..."

А вот угадайте: что дальше процитирует Оноприй Розенталь, чтобы окончательно уложить "Русский современник"? Можно держать любое пари, что не угадает никто, ибо Оноприям законы (логики) не писаны. И Оноприй кончает:

"и вот "Русский современник" пишет: "...Я тщательно старался в этом отрывке не сводить конца с концами" (из цитаты Шкловского).

Вы, пожалуй, вспомните, что в этой цитате Шкловский говорит ни о чем другом, как о своей обычной растрепанной манере письма, и будете ломать себе голову: какой же мостик от этой цитаты – к "буржуазной свободе"? Не трудитесь напрасно: этой загадки так же не разгадать, как загадки в армянском анекдоте. Оноприй Перегуд, как известно, наукам обучался в архиерейском хоре; для Оноприя Розенталя, несомненно, учебником логики был сборник армянских анекдотов. Только и всего. Но как же случилось, что его армянский анекдот напечатан в отделе "Библиография" московской "Правды" в № от 5.11?

Под фамилией "Лелевич" ("Большевик", № 5-6) Оноприй Перегуд все так же верен себе: снова найден потрясователь, снова – стихи Сологуба, все те же самые, и на основе этих стихов – все тот же армянский силлогизм. На стихах Ахматовой приключение Оноприя Перегуда повторяется почти буквально – с тою только разницей, что Оноприй Перегуд прискакал с листком, где был записан библейский текст, а Оноприй Лелевич прискакал с листком, где записано стихотворение на библейский текст.

В стихотворении Ахматовой рассказывается, как жена Лота превратилась в соляной столб, после того как оглянулась на гибнущий Содом. "Ага: оглянулась! – вы видели?" – Лелевич торжествует...

Дорогие читатели, если сзади вас гудит грузовик, гибнет Содом, свистит милиционер, – не оглядывайтесь назад, иначе Лелевич тотчас же запишет в свой листок то же самое, что записал он о бедной жене Лота: "Жена Лота, как известно, жестоко поплатилась за эту привязанность к прогнившему миру". А затем процитирует четыре строчки Ахматовой:

Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

– и из этих строк, в полном согласии с Положением об усиленной армянской логике, сделает вывод: "Можно ли желать

еще более отчетливого доказательства глубочайшей нутряной антиреволюционности Ахматовой?"

Так, размножаясь все более, Оноприй Перегуд, под разными именами и литерами, мелькает в "Октябре" (№ 2), в киевской "Правде" (№ от 22.6), в "Батуме" (№ от 17.8), в "Советской Сибири" (№ от 3.6) и т.д. – пока, наконец, его не настигает судьба лесковского Перегуда: страшный "потрясователь основ, в шляпе земли греческой" принимает формы все более чудовищные и фантастические, у Перегуда мутится в голове...

В этот период бедный Оноприй Опанасович носит имя "С. Родов" и выступает с речью на известном летнем Литературном Совещании (см. "К вопросу о политике РКП в худож. литературе", изд. "Красная Новь"). Мы не видели его, когда он произнес там эту свою историческую фразу:

– "За "Русским современником" стоят Эфрос и заграничный капитал", –

и все же сейчас мы ясно видим, как он бледнеет и как у него широко раскрываются глаза, когда он произносит это страшное слово:

– Э ф р о с !!

Совершенно очевидно, что для Родова Э ф р о с – это название какого-то международного тайного общества, название, которое расшифровывается, скажем, так: "Эзотерическое Франко-Русское Общество Смерти" – Э.Ф.Р.О.С.

Да, когда этакое общество и акулы заграничного капитала объединяются, чтобы издавать "Русский современник", – конечно жутко!

2.

От Лескова мы узнаем, что в самую трудную минуту, когда у Оноприя Опанасовича голова шла кругом, ему была ниспослана помощь свыше: явился некий человек, родом из Орловской губернии, а по прозвищу Дарвалдай, – явился и помог растерявшемуся Перегуду "все знать и видеть и людей ловить". Чтобы исполнилось все предсказанное о Перегуде Лесковым, мы готовы на минуту стать Дарвалдаем, мы готовы помочь Оноприю Розенталю, Оноприю Лелевичу и другим Пе-

регудам. Мы печатаем здесь еще одно стихотворение – держите это крепче, дорогой Оноприй Опанасович, для вас это клад, не упускайте ни одного слова:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

"Ага, брат! Так ты еще *помнишь?* Знаем мы, что ты помнишь..." Рука у Оноприя Опанасовича дрожит от волнения, он пишет торопливо:

"Ныне перед нами выступление буржуазной литературы уже в открытом виде, без забрала... Покупает и продает фунты "делец" с Ильинки, но где-то там, в глубине души, все еще не погасло, тлеет воспоминание о "чудном мгновенье". Всякому ясно, что для нэпмана этим – увы! – мгновеньем были те дни, когда власть была в руках Милюкова, которого автор стихов называет, конечно, "гением чистой красоты"!

Но все это было только "мимолетным виденьем", потому что

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

"Бурь порыв мятежный" – это, конечно, Октябрь, рассеявший все прежние мечты нэпмана. Ясно, какие мечты: мечты о буржуазной свободе, а также – о Дарданеллах. Безнадежность, безвыходность охватывает все существо нэпмана, и он пишет:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои...

Для уплотненного нэпмана, кандидата в Нарым, сегодняшнее, конечно, только "мрак заточенья", нэпман еще надеется на лучшее будущее, когда не будет налогов, уплотнения, ГПУ, и все это на фоне прикрытой клеветы и тонко выдержанного пасквиля – см. дальнейшие строки стихов:

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви...

Еще бы! Размагниченному интеллигенту антирелигиозная борьба, конечно, стала поперек глотки, – он не может жить "без божества". И не может жить "без вдохновенья" – без упадочной интеллигентской литературы, без всех этих Пильняков и Сологубов.

Можно ли желать более откровенного и недвусмысленного признания в органической связанности с погибшим старым миром? Можно ли желать более отчетливого доказательства глубочайшей нутряной антиреволюционности?"

Мы не хотим заподозрить Ононрия Опанасовича в близком знакомстве с упадочной литературой: мы откроем ему, что так убедительно прокомментированные стихи – известное послание Пушкина к Анне Петровне Керн. И мы не скроем от читателя, что это только гипотетическая рецензия Оноприя Перегуда, и что написали ее мы, во исполнение обязанностей Дарвалдая. Но кто же может поручиться, что эта гипотеза не станет реальным фактом? Кто может гарантировать, что завтра Перегуд под какой-нибудь фамилией действительно не напечатает такой рецензии о любовных стихах Пушкина?

[1924]

ПРЕЗЕНТИСТЫ

Футуристы умерли. Футуристов больше нет: есть презентисты*. Правда, они еще зовут себя футуристами, и недавно вышла в Москве "Газета футуристов", но это не больше как подзатыльник инерции. Тот же подзатыльник, какой заставлял большевиков так долго красть почтенное имя социалистов и демократов, пока уж им не стало вовсе неприлично носить это имя. Вероятно, и футуристы соберут скоро Футуро-Съезд Футуро-Советов и объявят: отныне мы – презентисты. Ведь из газеты бывших футуристов явствует непреложно: для них futurum – стало praesens'ом, будущее – настоящим, их прекрасная Где-то-тамия найдена, и это... теперешняя наша могучая, славная, благородная Республика Советов. Ведь это теперь именно настали "вольные для всех дни", "солнцевейные дни свободы" (статья "Пролетарское искусство"). Именно теперь всякому ясно: "радостный свет свободы разлился всюду" ("Обращение к молодым художникам" Бурлюка). Именно теперь мы дожили, наконец, до счастливого времени, когда

...Молодецкая
Наша жизнь океанским крылом
Разлилась просто-чудо-простецкая
("Стенька Разин" В.Каменского).

И подлинно: разве не простецки совершается все в обретенной презентистами Где-то-тамии? Добродушно-простецки, как комаров, расхлопывают людей; добродушно-простецки, как

---

* В переводе: футуристы – будущники; презентисты – настоящники.

от сдобного пирога, отваливают от России ломтины: только бы осталась где-то, хоть на собачьем кутке, счастливая, свободная Где-то-тамия...

Пока футуристы не сделались презентистами – ими можно было любоваться, как Дон-Кихотами литературы: если Дон-Кихоту и случится быть смешным – его смешное было красиво. Хороша была их вихрастость, непокорность и самая их абсурдность: во всем этом была буйная молодость и подлинный бунт.

Но то были футуристы. А презентисты жаждут носить казенный штемпель на лбу:

"Товарищи-зачинатели пролетарского искусства, возьмите в руки для пробы хотя бы две книги "Война и Мир" Маяковского и "Стеньку Разина" Каменского, и мы убеждены, что вы потребуете от Совета Народных Комиссаров в миллионах экземпляров напечатать эти народные книги во славу торжества пролетарского искусства."

Футуристы в своем "Манифесте" требуют "уничтожения привилегий и контроля в области искусства". А презентисты в том же самом "Манифесте" красногвардейски контролируют благонадежность авторов: "Театры по-прежнему ставят "иудейских" и прочих "царей" (сочинения Романовых)". Отныне привилегией писать и ставить пьесы пользуются только беднейшие крестьяне: не так ли? И только из придворного быта – народных комиссаров?

Презентисты, стилизуясь под "Красную Газету" и окрасногазетившегося Блока, – взывают в "Манифесте":

"Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков..."

Футуристы не преминули бы дополнить эту картину фигурами народных комиссаров, жаждущих обменяться рукопожатием с жирными задами (см. интервью Луначарского). И футуристы знали бы: жирный зад – есть лицо не только "убегающих заводчиков", но жирный зад – лицо всякого хозяина, ибо не человек красит место, а место – перекрашивает и переделывает человека.

Футуристы, конечно, дали бы великолепно-презрительный пинок этому "лицу", а презентисты отбивают поклоны хозяевам:

"К вам, принявшим наследие России, которые (верю!)

завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы места вчерашних пожарищ? ...Знайте, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии" ("Открытое письмо" Маяковского).

Для футуристов, подлинно, не было подходящих воротничков, и только ради последовательного бунта против установленных одежд они носили желтые кофты костюмов и слов. Презентисты подобрали обноски "беднейшего крестьянства" и рядятся в декреты, и издают "Декрет № 1 о демократизации искусства: заборная литература и площадная живопись". Футуристы создавали моду; презентисты следуют моде. У футуристов было все свое; у презентистов – уже подражание правительственным образцам, и, как всякому подражанию, их декрету, конечно, не превзойти божественной, очаровательной глупости оригиналов.

Да и стоило ли футуристам (презентистам ныне) принимать участие в этом состязании? Ведь у футуристов был Маяковский, но это очень талантливый, создавший свою особую, грузную, грубую музыку стиха – параллель музыке "Скифской сюиты" Прокофьева (см. "Наш марш" Маяковского в "Газете футуристов"). У футуристов был такой весенний непосредственник В.Каменский, с его "колыбайками" и "Землянкой". Футуристы всегда были особенными, и в этом была их сила; зачем же презентисты хотят быть, как тысячи? Футуристы бежали толпы; зачем же презентисты бегут за толпой?

Неужто мы так быстро живем, что футуристы уже состарились, уже притомились быть особенными, уже обымпотентились к буйству и тлеют старческой страстью урнингов к объятиям Луначарского? Неужто футуристы разделяют судьбу российских скифов, заживших мирной, оседлой жизнью? Неужто льстит футуристам хлебать из одной чашки со сретенным старцем Иеронимом Ясинским? Неужто презентистам в самом деле нужно напомнить стихами Бурлюка ("Мои друзья"):

Не вы завсегдаблюдолизы;
Поспорится коими свет.

[31 марта 1918]

ДОМАШНИЕ И ДИКИЕ

Два сорта мечтателей: домашние и дикие. Домашние – и церкви, и отечеству, и себе на пользу; дикие – на вред. Домашние – удобны; дикие – неудобны. И если диких полезней всего изолировать в особые хранилища, то домашних надо просто искусственно размножать, устраивать для них питомники и садки. Надо учреждать академии домашних мечтателей. Это странно: еще ни одно правительство до этого не додумалось. А додумайся какое-нибудь – оно существовало бы вечно: нет для правительства лучшей опоры, чем эти, домашние.

Мечтатель домашний цветет вечной, несмываемой улыбкой; он терпелив и всепрощающ; с ним хорошо и ему хорошо. Есть какой-то морской моллюск, глотающий всякую дрянь – и кости, и гвозди, но это отнюдь не портит ему пищеварения: есть у этого моллюска особая, удобная, слизь, обслизит гвоздь – проглотит и оближется. Так вот и домашний мечтатель: обмечтает и сделает удобоглотаемым любой несъедобный гвоздь.

Домашний мечтатель – это правило – семьянин отменный. Она – кричит и топает ногами; но, Боже мой, вообще у нее – такой музыкальный голос. Она за обедом чешет в голове вилкой; но, Боже мой, у нее – такие великолепные волосы. Домашний мечтатель живет не с этой, визгливой и чешущей в голове вилкой, а с Дульцинеей, с Прекрасной Дамой. Она уживчива; он обмечтает и вилку, и визг.

И домашний мечтатель, конечно, – удобнейший гражданин. Бьют в морду; но, Боже мой, ведь это же ради высшей свободы. Вместо ста тридцати тысяч прежних столбовых – помыкают страной двести сорок тысяч столбовых новых; но, Боже мой, ведь это – ради высшего равенства. Зажать нос,

закрыть глаза, заткнуть уши – и веровать: это – великий талант, это делает жизнь удобной.

Зато дикому мечтателю жить – ходить в тесных сапогах: ни минуты покоя. Весна, теплые от солнца камни и люди. Но на камнях корчится, подыхает кошка Мурка, окормленная толченым стеклом, – и дикому мечтателю нет весны. Нелепый мечтатель не может простить – подумайте только – какой-то завалящей кошки Мурки!

Дикому мечтателю только на секунду – на десятую секунды – сквозь лицо Прекрасной Дамы мелькнула визгливая женщина – и Прекрасная Дама умерла. Дикий мечтатель оставит Прекрасную Даму – Господи, в общем она ведь прекрасна и добродетельна, нелепый мечтатель! – и отправится бродить по улицам и вглядываться в лица встречных проституток.

Нелепый дикий мечтатель не хочет мириться. Домашний мечтатель простит: потому что он *все-таки любит*. Дикий мечтатель не простит: потому что он *любит*.

Быть мечтателем диким очень неуютно и холодно. А с годами тянет к теплу, к мудрой примиренности. И таким оседлым, мудро примиренным стал – когда-то дикий – мечтатель Блок. От примиренности его исходит свет вечерний, благостный. Он нашел; какой комфорт и отдых – найти! Он верует. Он поучает.

Былой Блок с нелепым бесстрашием самосожженца поднимал у Незнакомки вуаль – и сгорал: не Она. Умудренный годами Блок знает: уютней и спокойней поверить, что это – Она, и не сгорать, а греться.

"Не дело художника смотреть за тем, как исполняется задуманное" (статья Блока "Интеллигенция и революция" в № 1 "Нашего Пути").

Это – не пустое и не на ветер брошенное слово, а завет мудреца, знающего горечь на дне кубка диких мечтаний. Это – правило, которое родители сызмалолетства должны внушать детям, ежели хотят им жизни счастливой и удобной, – а какой же родитель этого не захочет? Пусть не исполняется задуманное, пусть действительность далека от мечты: надо мириться, что делать, такова жизнь.

"Не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот" в оркестре (та же статья Блока в "Нашем Пути").

Глаза можно закрыть, уши слегка призаткнуть, не будет видно красной рожи пьяного контрабаса, не слышно будет фальши первой скрипки – и, право же, оркестр хоть куда! Умудренный Блок знает, как опустошена жизнь имеющих слишком тонкий слух, и он прав, конечно: практичней, удобней жизнеспособный слух, умеющий примиряться с фальшивыми нотами.

Трудно быть вечно бездомным бродягой и искать *настоящего,* такого, что не рассыпалось бы от света белого дня: так мало настоящего, может быть, нет настоящего. И теперешний, оседлый, Блок говорит себе и другим:

"Лжет белый день" (та же статья в "Нашем Пути").

Иллюзии боятся белого дня – ну и не надо вытаскивать их на свет, надо содержать их осторожно при задернутых штоpax: меньше разочарований. Будет, довольно, пора отдохнуть.

Поэт приземлился. Поэт хочет жить, а не мечтать. И его дар, немножко видоизмененный и практически приспособленный, становится уже не бременем неудобоносимым, как раньше, а полезным и приятным. Это – явление закономерное и глубоко жизненное. Это – поэтический фагоцитоз: верой и фантазией, как тельцами фагоцитов, облекается инородное, сомнительной чистоты тело – и поэт прекрасно с ним уживается. Блок сумел фагоцитировать своих "двенадцать" с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей наших: "Ломать коням тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых"; сумел обмечтать и плевки на могилу Толстого: эти плевки "Божьи" (статья Блока в "Нашем Пути").

Нет, что бы ни говорили злые языки, талант Блока вырос: какую огнепальную фантазию надо иметь, чтобы восторгаться оркестром с фальшивящей скрипкой, усмирением строптивых рабынь и плевками на могилу Толстого!

Чтобы напомнить о себе старом, Блок внешне говорит еще: "все или ничего" (статья в "Нашем Пути"). Ну, внутренне поэт, к счастью, уже научился приятию мира со всячинкой. Поэт бросил нелепо *любить* и стал *все-таки любить.* Что ж, *все-таки любовь* куда благоразумней *любви.* А кто же в нынешнее, безумное время не будет приветствовать достойного подражания благоразумия?

[4 мая/21 апр. 1918]

О РАВНОМЕРНОМ РАСПРЕДЕЛЕНИИ

Настоящее тихое, идиллическое счастье – для этого нужно только одно: равномерное распределение. И мы уже у врат тихой, невозмутимой, идеально-гладкой, освещенной тихим солнцем равнины.

Но есть одно, что режет глаз в этой равнине и что пока еще ускользнуло от внимания делателей счастья: нужно, чтобы глупость и гений были тоже равномерно распределены – по едокам. Неумеренный гений и неумеренная глупость – одинаково возбуждают зависть, и потому не место им в счастливом фаланстере.

Пока говорилось о буржуазном искусстве и пролетарском искусстве, это было еще умеренно. Но когда неумеренный гений А.Маширова из Пролеткульта открыл водораздел между "насаждаемой сейчас" буржуазной астрономией и астрономией коммунистической – это уже нестерпимо, как Ньютон, как Лобачевский.

"Сторонники первого (чисто пролетарского) направления критически относятся к насаждаемой сейчас буржуазной науке" (журнал "Грядущее", № 2, изд. Пролеткульта, статья А.Маширова).

Другой неумеренный гений А.Луначарский объясняет, почему надо критически относиться к буржуазной, неблагонадежной науке.

"Источники пламени, машины, как и пламя нематериальное, свет знания, оказались достоянием особой аристократии, которая направила эти великие силы на наживу немногих" (журнал "Пламя", изд. петроградского совдепа, статья Луначарского).

Ясно: аристократия капитала – и люди знания и искусства – в равной мере преступны, и их ждет равная участь.

Буржуазные астрономы работали "на наживу немногих", и только астрономы коммунистические начнут работать "на счастье всех", и вероятно только тогда, сладко выражаясь голубеньким Луначарским языком: "часто-часто загорятся купальские огни революционных костров". Гениальность и простота непременно сосуществуют, это закон. В органе Луначарского этот закон чуть-чуть, еле заметно, изменен: здесь сосуществуют гениальность и простоватость. Чем, как не простоватостью, хорошей наивной простоватостью, объяснить, что "Пламя" нашло неуместным лишний раз напомнить читателям о позорище загнанного в Маркизову Лужу Балтийского флота и поместило ряд снимков "Балтийский флот на Неве"? И разве не самоотверженна простоватость редактора в воспроизведении на страницах первомайского номера "Пламени" снимков с запруженных, ликующих улиц Петрограда во время празднования 1 мая 1917 года?.. А это: "Россия побеждает к тайному ужасу врагов..."; "Ультиматум Германии... яркое доказательство того, как боятся германские капиталисты русской революции". "Союзники в страхе перед рабочей революцией высказываются уже за официальное признание нового строя". Все это или простоватость, поднимающаяся до пределов гениальных, или тончайшая, дважды укрытая ирония. Надо думать: последнее. Это в характере бьющих через край талантов — зло напроказить, с невиннейшим видом подвести приятелей под монастырь.

Зато добросовестными коммунистами обнаружили себя пролеткультцы в резолюциях о театре ("Грядущее", № 2). Тут все пропитано благоговением к умеренному, полезно-приятному таланту, тихо и без всякого порога переходящему в столь же умеренную и полезную бездарность. Вопрос о задачах театра решен по-александро-македонски: театры "должны вскрыть заблуждения человечества на почве существующих религий и государственного строя, показуя, что... преклонение перед роком и провидением... использовано в корыстных целях монархами, капиталистами и всякого рода эксплуататорами".

На суд Пролеткульта представлены две трагедии: некоего Софокла о царе Эдипе и известного Ясинского о порочном эксплуататоре и добродетельном рабочем. Пролеткульт премирует, конечно, трагедию известного Ясинского: как же иначе, если в трагедии некоего Софокла все время — в корыстных целях — гремит контрреволюционный Рок?

Софокл не станет творить, *показуя,* то, что велит сегодняшний или завтрашний хозяин: у Софокла единственный хозяин – Софокл. А Ясинским только крикнуть: "Целуй же обломки былого под нашей пятой" ("Грядущее", № 2, стих. "Мы") – и поцелуют не только обломки, но и пяту. Пролеткульту нужны рабы, и рабы у него будут, но искусства – не будет.

А впрочем – что Пролеткульту до искусства? В том же самом программном стихотворении "Мы" – Пролеткульт откровенен:

Во имя нашего завтра – сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

И вместо цветов – насадим цветочки, миленькие, розовенькие цветочки.

Это в "Пламени" один из поэтов с иронией Гейне обращается к тиранам:

Ваши песни в плене спеты,
Грезы, розы отцвели.

Адресовано, очевидно, к тиранам журнала "Пробуждение".

А в коммунистическом "Грядущем" цветочки "Пробуждения" благоухают под заглавием "Весенние грезы":

В липовых гроздьях пестреют глазки,
Слетают грезы с лесных вершин.
Сегодня праздник, сегодня сказки...;

"Земля благоухает цветами. На ней уже не люди, а крылатые ангелы. Им доступны все радости, все наслаждения...";

"– Товарищи, станем звать украинцев к объединению с русскими, – взволнованный речами, страстно вскричал Николай..."

Цветочки, ангелочки и объединение украинцев с русскими – это из художественной прозы журнала "Пламя".

"Милою, томною лаской нежданной вставало весеннее солнце. Побежали опять, задыхаясь, весенние звоны. Кто-то шальной заходил вдоль по лесу. Быстро извивалась мечта...";

Я в тропиках дивных счастье все искала,
Я в овражках чудных сорвала цветок,
Думала, мечтала, зорьку вопрошала,
Не опять ли к нивкам брошенным пойти?

Это из "Поэзии рабочего удара" Гастева: первое из изданий Пролеткульта, выпуском которого Пролеткульт открыл период нового "молодого" искусства.

Искусство в коммунистических журналах молодо разве только потому, что осуществляется оно, по-видимому, больше всего молодыми людьми гимназического возраста.

Вот выдержки из напечатанных в "Пламени" стихов молодого гимназиста с очень неудачным псевдонимом:

Кто кровлю выстроит из злата,
Горящую издалека?
Кто, как не труд, грядущий, брата,
Как не рабочая рука?
Венчает шпилем из рубинов
Кто наш дворец – мечту пока?
Все то же племя исполинов,
Все та рабочая рука.

Гимназист подписался псевдонимом "Луначарский". Пристрастие молодых и неизвестных авторов подписываться маститыми именами – понятно; в свое время критика упрекала за это графа Алексея Николаевича Толстого. Но редактору "Пламени" надо бы за своими псевдонимами присматривать, чтобы литературные профаны, избави Бог, не вздумали связать этих вирш с именем комиссара по народному просвещению Анатолия Луначарского.

Гимназистам, для пользы коммунистического дела, лучше выступать под собственными именами или, говоря языком одесского гимназиста В.Полянского (журнал "Грядущее"), "выступать с забралом открыто против" *буржуазного* искусства. Одесскому гимназисту Полянскому – забрало явно представляется дамасским мечом; одесский гимназист и не подозревает, что забрало – такая тупая вещь, какая не срубит и самой тупой гимназической головы.

Забрало одесского гимназиста – это символ поэтов и публицистов из коммунистических журналов. Они грозно размахивают забралом и, вероятно, думают, что разят насмерть неблагонадежную науку и неблагонадежное искусство. И кажется, им не приходит в голову, что забрало – смертоносное орудие только для размахивающего им; размахивающий забралом – смешон, а смех убивает вернее меча.

Май 1918

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА*

Вы подошли к горе. Вы поднимаетесь. Вам прекрасно видно гору: камень, куст, по кусту ползет червь. Вам видно прекрасно – и все-таки, когда вы стоите так на горе – вы не видите ее, вы не можете почувствовать ее размеров, не можете определить ее очертаний. И только издали, отъехав на десяток верст, когда уже далеко будут куст и червяк, все подробности горы, – только издали вы увидите самую гору.

Грандиозные события последних лет – мировая война, русская революция – та же самая гора. Пока мы видим только куст, червяка, камень, а гору увидим только *отъехавши на десяток лет*. И только тогда может появиться подлинная художественная литература о мировой войне и революции. То, что художники слова пытаются сказать об этом сейчас, – напрасный труд (однобоко в ту или другую сторону). Современник неизбежно попадает в положение одной чиновницы времени 1812 года, которая проклинала Наполеона не за что-нибудь другое, а за то, что во время Бородинского сражения случайной пулей была убита ее прекрасная корова.

Вот почему, когда я буду говорить с вами о новейшей русской художественной литературе, я оставлю в стороне литературу последней минуты, я оставлю в стороне попытки сейчас ответить на рев бури за этими стенами. Эти попытки войдут в историю революции, но в историю искусства они не войдут.

---

* Публичная лекция в Лебедянском Народном Университете. Прочитана 8.9.1918.

Чтобы перейти к тому, что я называю новейшей русской литературой, позвольте мне начать с Адама.

Тот период, о котором я хочу говорить с вами, – начинается Чеховым и кончается литературой предреволюционной эпохи: за время революции литература ничего не создала – или мы не знаем.

Это не случайно: 1) этот период представляет собою логически замыкающийся цельный цикл, как увидите дальше, и 2) этот период ограничен одинаковыми вехами: тенденциозной литературой.

Помните, как в Библии рассказывается предание о появлении первого человека? Было создано сперва тело, затем – появился дух, противоположность телу, и, наконец, после соединения двух противоположностей, возник человек.

Это – тот же самый путь, которым развивается общественный организм.

Пример: капитализм – парламентски демократическая свобода личности, свободная конкуренция в экономике, но экономическое порабощение одного класса другим. Противоположность: социалистический строй – государственное ограничение личности, государственное регулирование экономики, но экономическое раскрепощение. Следующей стадией развития общества будет, может быть, в далеком будущем такой строй, когда не будет необходимости в принудительной власти государства. Вот тот путь, о котором вам, вероятно, приходилось читать и который именуется диалектическим путем развития. Мы попробуем проследить этот путь в развитии новейшей русской литературы.

В конце XIX и в начале XX века самодержцами русской литературы были бытовики, *реалисты:* Горький, Куприн, Чехов, Бунин, и позже – Арцыбашев, Чириков, Телешов и другие, печатавшиеся в "Знании" и "Земле". У этих писателей – все – телесно, все – на земле, все – из жизни. Горьковский городок Окуров – мы найдем, быть может, не только на земле, но и на географической карте. Купринский поручик Ромашов – из "Поединка" – под другой фамилией, быть может, служил в одном полку с Куприным. Чеховская девчонка Варька в великолепном рассказе "Спать хочется" – укачивала целые ночи напролет господского младенца – и наконец, не стерпела и задушила его – это действительно происшедший случай, и об этом случае рассказывает еще Достоевский в "Дневнике писателя".

Вам, конечно, ясно: я не хочу сказать, что все описанное в книгах писателей этого периода происходило и на самом деле. Но все это могло произойти в действительной жизни.

Писатели этого времени – великолепные зеркала. Их зеркала направлены на землю, и их искусство в том, чтобы в маленьком осколке зеркала – в книге, в повести, в рассказе – отразить наиболее правильно наиболее яркий кусок земли.

Подлинных, самых типичных, наиболее художественно значительных, здесь два имени: Чехов и Бунин.

Горький – одна из крупнейших фигур этой группы – стал реалистом, в сущности, только в последние годы. Жизнь, как она есть, в подлинной реальности, – дана у него только в последних рассказах – в "Ералаше". Раньше – прикрашенные, может быть и очень красиво, но не живые, не настоящие, а романтизированные – босяки; раньше – тенденциозный период.

Чехов первый поставил лозунг чистой литературы, чистого неприкладного искусства. "Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. /.../ ...я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь..." (Письмо к А.Н. Плещееву, 4 октября 1888 г., Москва.)

У реалистов, по крайней мере у старших, – есть религия и есть Бог. Эта религия – земля, и этот Бог – человек. Замечательное совпадение Горького и Чехова. "Человек – вот правда. В этом все начала и все концы. Все в человеке – все для человека. Существует только человек" (Горький). "Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, выше всего существующего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется духом. Мы – высшие существа и если бы познали в самом деле всю силу человеческого гения – мы стали бы как боги" (Чехов).

В творчестве Чехова искусство изображения быта, изображения земли – достигло вершины. Уже дальше как будто некуда и идти.

Но дальше случилось то же самое, что около этого же времени случилось в области техники. Техника железнодорожного сообщения достигла высокой степени, поезда стали ходить

150-200 верст в час. Но человечеству оказалось этого мало – оно поднялось от земли и стало летать на аэропланах по воздуху. Пусть первые аэропланы были неуклюжи, пусть кувыркались на землю – но это была революция в развитии способов передвижения – это был шаг вперед.

В начале XX века – русская литература очень решительно отделилась от земли: появились так называемые символисты. Вспомните то, что я раньше говорил о диалектическом методе развития, и вспомните этот самый грубый пример относительно Адама. Сперва развивалось тело, – земля, быт, – развилось до конца. Теперь начинает развиваться дух; начинает развиваться начало противоположное, революционное по отношению к телесности, земле.

Начало – еще в Чехове. Затем – Андреев.

Символисты – Федор Сологуб, А.Белый, Гиппиус, Блок, Брюсов, Бальмонт, Андреев, Чулков, Вячеслав Иванов, Минский, Волошин – определенно враждебны земле, быту. "Какой быт? Нет никакого быта. Завязаны все завязки и развязаны все развязки. Есть только одна вечная трагедия – Любовь и Смерть – и только она одна одевается в разные одежды". "Быть с людьми – какое бремя."

Сначала Андреев (Некто, Человек).

У Сологуба в его романе "Навьи чары" и в целом ряде других его вещей всегда рядом два образа: Альдонса и Дульцинея; Альдонса – бабища румяная и дебелая, это – грубая земля, ненавистная писателю; и Дульцинея – прекрасная и нежная, это воздух, мечта, которой Сологуб живет и которой нет на земле. Стихи Александра Блока – целые томы его стихов – об одном: о Незнакомке, о Прекрасной Даме, о Снежной Деве. И это в сущности то же самое, что Дульцинея Сологуба. Блок ищет свою Прекрасную Даму по всей земле, и кажется – уже вот нашел. Но приподнимет покрывало – оказывается не Она, не Прекрасная Дама. Прекрасной Дамы Блока не найти на земле. И у Сологуба, и у Блока речь идет, конечно, не только о женщине-Дульцинее и о женщине-Прекрасной-Даме: разочарования в Дульцинее, невозможность найти Прекрасную Даму – иносказательно, символически изображают собою судьбу всякого достижения, всякого идеала на земле. Кто видал высокие горы – знает: издали – на вершине горы облака и розовые, и золотые, красоты неописанной, а на вершину, в самые облака влезешь – туман и больше ничего.

Итак, на земле – символисты не находят разрешения вопросов, разрешения трагедии и ищут его в надземных пространствах. Отсюда у них – религиозность. Но, естественно, их Бог уже не человек, а высшее существо. У одних этот Бог со знаком "плюс" – Ариман, Христос, у других со знаком "минус" – Ормузд, Дьявол, Люцифер (Сологуб, Волошин). Мистика. Мостик к романтике.

О писателях-реалистах я говорил, что у них – все было на земле или могло быть. Символисты взяли предметом своего творчества то, чего нет на земле, то, чего не может быть на земле. О писателях-реалистах я говорил, что у них в руках – зеркало; о писателях-символистах можно сказать, что у них в руках – рентгеновский аппарат. Кто во время войны бывал в лазаретах, тому случалось видать: раненого ставят перед натянутым полотном, освещают рентгеновскими лучами, чудодейственные лучи проходят сквозь тело – и на полотне появляется человеческий скелет, и где-нибудь между ребер темное пятнышко – пуля. Так и символисты в своих произведениях смотрели сквозь телесную жизнь – и видели скелет жизни, символ жизни – и одновременно символ смерти. У кого глаза устроены так, что он всегда видит скелет – тому невесело. Оттого у писателей-символистов мы не находим уже той бодрости, юмора, какие есть у Горького, Чехова, Куприна. Нет у символистов того активного отрицания жизни во имя борьбы с нею, во имя создания лучшей жизни на земле: символисты не верят в счастье на земле.

То, что избрали предметом своего творчества символисты, как вы видите, гораздо труднее изобразить, чем просто, не мудрствуя лукаво, какой-нибудь захолустный городок Окуров, или поручика Ромашова, или няньку Варьку, которая укачивает ребенка и валится с ног – спать хочется. Вот эта-то трудность тем, трудность изображаемого – заставила писателей-символистов искать новых способов изображения, заставила их гораздо больше работать над внешностью, над формой произведения, чем это приходилось писателям-реалистам. Вы хорошо знаете по себе – самые сложные чувства вызывает в нас музыка – такие чувства, что иной раз никакими словами их не опишешь. Как раз о таких сложных чувствах приходилось писать и символистам, и никакого другого спо-

соба у них не было, как изображать чувства, вызываемые музыкой, – посредством музыки слова. Словами стали пользоваться, как музыкой, слова стали настраивать, как музыкальный инструмент.

В этом изощрении формы произведений, в усовершенствовании мастерства самой техники писательства – громаднейшая и основная заслуга символистов. У прежних писателей – у Пушкина, у Лермонтова, у Тютчева – можно отыскать следы таких же приемов. Но прежние писатели пользовались этими способами изображения случайно, стихийно. Писатели-символисты – овладели стихией, они создали науку музыки слова.

Теперь я еще раз возвращу ваше внимание к тому, что я называл диалектическим путем развития. Вспомните: вот какое-нибудь явление, оно развивается до крайних пределов, использует все свои возможности, создает высшее что может – и останавливается.

Тогда возникает противоположная, враждебная сила, тоже развертывается до конца – дальше идти некуда – останавливается. И тут из двух враждебных явлений – рождается третье, пользуясь результатами, достигнутыми первыми двумя явлениями, как-то их примиряет, и жизнь человеческого общества или искусства – получает возможность двигаться дальше, все вперед, все к новому.

Символисты сделали свое дело в развитии литературы – и на смену им, во втором десятилетии XX века, пришли неореалисты, принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов.

К этому литературному течению относятся: Андрей Белый, ногами стоящий еще где-то на платформе символизма, но головою уже вросший в новореализм; в отдельных вещах – Федор Сологуб; Алексей Ремизов, Иван Новиков, Сергеев-Ценский, Михаил Пришвин, Ал. Толстой, Шмелев, Тренев. К этому же течению принадлежу и я, и потому мне и легче, и труднее будет говорить о нем. Как на последнем литературном течении, еще молодом, еще не исчерпавшем себя до

конца и уже завоевавшем признание критиков, – я остановлюсь на неореалистах подробнее. Из поэтов к этому течению относятся – Клюев, Есенин, Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Городецкий, Зенкевич.

Помните – о символистах я говорил: у них – рентгеновский прибор, их глаза устроены так, что сквозь материальное тело жизни – они видят ее скелет. И вот – представьте себе ученого, который только что открыл эти самые рентгеновские лучи: открытие должно [было] так поразить его, что он целые годы – посмотрит на человека и увидит скелет, а мускулов, тела, цвета лица – он не в состоянии будет заметить. (Или вот: студент-медик 1-го курса только что начал работать в анатомическом театре – резать мертвецов. Первые месяцы ему всюду будут мерещиться отрезанные руки и ноги, с ободранной кожей, с сеткой синих жил – и будет мерещиться запах анатомического театра. А потом – глядь, уж привык, вернулся домой из анатомического театра – с аппетитом пообедает.) И этот ученый, изобретатель рентгеновских лучей, привыкнет со временем, и при взгляде на женщину – увидит не только скелет, а пожалуй и то, что скелет украшен золотыми волосами, синими глазами.

Так случилось и с писателями-новореалистами. Они выросли, несомненно, под влиянием символистов. Они питались сладкой горечью Гиппиус, Блока. Но эта горечь не убила их для земли, для тела, как убила символистов: эта горечь была для них только предохранительной прививкой.

Вы помните пример: облака на вершине высокой горы. Писатели-реалисты принимали облака так, как они видели: розовые, золотые – или грозовые, черные. Писатели-символисты имели мужество взобраться на вершину и убедиться, что нет ни розовых, ни золотых, а только один туман, слякоть. Писатели-новореалисты были на вершине вместе с символистами и видели, что облака – туман. Но спустившись с горы – они имели мужество сказать: "Пусть туман – все-таки весело".

И вот в произведениях писателей-неореалистов – мы снова находим *действенное, активное* отрицание жизни – во имя борьбы за лучшую жизнь. Мы слышим смех, юмор – Го-

голя, Горького, Чехова. У каждого из неореалистов этот смех – разный, свой, но у каждого он слышен. Вот преподаватель гимназии Передонов из Сологубовского романа "Мелкий бес": чтобы напакостить квартирной хозяйке – всякий раз, как остается один в комнате, с остервенением оплевывает и пачкает стены. Это злой, убивающий смех. У Ремизова – Ионыч в рассказе "Жизнь несмертельная" – пьяный – мальчишки украли штаны – в багажной корзинке переживает всю жизнь...

Это смех человека, умеющего смеяться от нестерпимой боли и сквозь нестерпимую боль. Или в последнем рассказе Пришвина купец повествует, как он уезжал теперь из Питера: "Ну что ж, все слава Богу: билет в руках, за 10 рублей солдат мне окно в вагоне вышиб – влез, все слава Богу..." Это – смех человека, еще не потерявшего жизнерадостность. (Или у четвертого автора: офицеры в офицерском собрании, в захолустной дыре, пьют и поют: "У попа была собака..." Это смех – жуткий, кошмарный.)

Юмор, смех – свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить. В этом свойстве – радость прежних реалистов и новореалистов – и отличие новореалистов от писателей-символистов: у символистов вы увидите улыбку – презрительную улыбку по адресу презренной земли, но никогда не услышите смеха.

Вы смеетесь над своим противником: это знак, что противник вам уже не страшен, что вы чувствуете себя сильнее его, это уже – знак победы. Мы слышим смех в произведениях неореалистов, и это говорит нам, что они как-то одолели, переварили вечного врага – жизнь. Это говорит, что мы имеем дело с литературным поколением более здоровым и сильным, чем символисты. Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество уйти от жизни; новореалисты имели мужество вернуться к жизни.

Но они вернулись к жизни, может быть, слишком знающими, слишком мудрыми. И оттого у большинства из них – нет религии. Есть два способа преодолеть трагедию жизни: религия или ирония. Неореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека.

Но вернувшись к жизни, неореалисты стали изображать ее иначе, чем это делали реалисты. И чтобы дать понятие об этой разнице, я сначала вам приведу пример.

Не приходилось ли вам рассматривать в микроскоп маленький кусочек своей собственной кожи? Если придется, то вероятно в первый момент вам будет жутко – во всяком случае вам, слушательницы: вместо вашей розовой, нежной и гладкой кожи – вы увидите какие-то расселины, громаднейшие бугры, ямы; из ям тянется что-то толщиною с молодую липку – волос; рядом здоровенная глыба земли – пылинка...

То, что увидите, будет очень мало похоже на привычный вид кожи и покажется неправдоподобным, кошмарным. Теперь задайте себе вопрос: что же есть более настоящее, что же есть более реальное – вот эта ли гладкая, розовая кожа – или эта, с буграми и расселинами? Подумавши, мы должны будем сказать: настоящее, реальное – вот эта самая неправдоподобная кожа, какую мы видим через микроскоп.

Вы понимаете теперь, что кажущаяся с первого взгляда неправдоподобность, кошмарность – открывает собой истинную сущность вещи, ее реальность больше, чем правдоподобность. Недаром же Достоевский, кажется, в романе "Бесы" сказал: "Настоящая правда – всегда неправдоподобна".

Так вот: реалисты – изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; неореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни так, как подлинное строение человеческой кожи скрыто от невооруженного глаза.

Вот почему в произведениях неореалистов изображение мира и людей часто поражает преувеличенностью, уродливостью, фантастикой. Тот самый Передонов, о котором я упомянул раньше, – оплевывающий и пачкающий стены своей комнаты, – это преувеличение, это, пожалуй, неправдоподобно, но зато передает обывательский, мелочно-злобный характер Передонова лучше, чем страницы реалистического описания его характера. Передонову всюду мерещится какая-то нечисть, серенькое что-то – не то клубок пыли, не то чертячий щенок. Это серенькое всюду за ним гоняется, сторожит – и Передонов все время чувствует сзади эту нечисть, открещива-

ется. Никакой такой штуки на самом деле и быть не могло, это неправдоподобно, но это сделано автором, чтобы дать читателю настроение человека, живущего в вечной атмосфере сплетен, подглядывания, подслушивания, пересудов прежнего русского уездного городка. И это достигает цели.

Или вот еще пример – в романе Андрея Белого "Петербург". Тут главное действующее лицо – недоброй памяти обер-прокурор Святейшего Синода Победоносцев – в романе он называется сенатор Аполлон Аполлонович. Так вот, у Аполлона Аполлоновича – карета какой-то особенной геометрической формы, формы правильного куба, и такая же геометрическая, кубическая у него комната. На самом деле, конечно, у Победоносцева и карета самой обыкновенной формы, и комната – обыкновенная. Но этим подчеркиванием в сущности неправдоподобной кубичности – автор дает правильное и навсегда запоминающееся впечатление необычайной канцелярской точности, аккуратности, буквоедства Победоносцева.

Или из третьего автора. Надо описать двойственный, двуличный характер адвоката Семена Семеныча Моргунова. Автор делает это так: "Семен Семеныч моргал глазами постоянно: морг, морг – будто совестился глаз своих. Да что глаза: он и весь подмаргивал. Как пойдет по улице да начнет на левую ногу припадать – как есть весь, всем своим существом подмаргивает". Тут опять – автор пользуется приемом преувеличения: конечно, *весь*, всем телом – адвокат не подмаргивал. Но впечатление от идущего по улице и прихрамывающего адвоката было именно такое: весь подмаргивал. И передавая это свое впечатление, автор, не говоря ни единого слова о двуличности Моргунова – сразу рисует человека прехитрого, себе на уме.

Когда я вам читал последний отрывок – обратили ли вы внимание, что автор, пользуясь сравнением, нигде не говорит "как", "словно", "как будто", а прямо: "Семен Семеныч и весь подмаргивал. Как пойдет по улице – всем своим существом подмаргивает".

Прежний реалист непременно сказал бы осторожно: "Семен Семеныч *как будто* весь подмаргивал". Неореалист со-

вершенно покоряется впечатлению, совершенно *верит в то,* что Семен Семеныч весь подмаргивал. Новореалисту это уже не кажется, для него это не "как будто", а реальность. И вот этой верой в впечатление – автор заражает читателя. Образ становится смелей, дерзче, выпуклей. Эта манера писания называется импрессионизмом, от французского impression, впечатление. Прием этот для новореалистов очень характерен.

Чтобы запечатлеть его в вашей памяти – я приведу еще несколько примеров. Вот три строчки из стихотворения:

Вдали лежала мать больна,
Над ней склонялась все печальней
Ее сиделка – тишина.

Реалист сказал бы [казалось]... Новореалист совершенно верит своему впечатлению, что тишина – сиделка, и напечатлевает смелый и яркий образ.

Или вот еще образец из повести Сергеева-Ценского "Лесная топь":

"Ходило кругом лесное и развешивало занавески из речного тумана над далью и перетаскивало эту даль сюда, вплотную".

Впечатление сумерек, когда даль все больше скрывается за туманом, когда горизонт все суживается, мир стенами подступает все ближе, – автор передает так: "даль перетаскивало сюда, вплотную". Никаких "казалось", никаких "как будто" – и это только сильнее убеждает, навязывает неправдоподобный как будто образ.

Вспомните теперь, что говорилось раньше об изображении жизни символистами. У них – действующие лица: Некто в Сером, Человек с прописной буквы... Или у Сологуба, у которого много написано в духе символистов, – у Сологуба в романе "Навьи чары" какие-то неопределенные, неясные "тихие мальчики" в школе профессора Триродова. Или у Блока: Прекрасная Дама, Незнакомка, Снежная Дева. Тут всюду – намеренная неясность и смутность изображения, намеренная неопределенность места действия, намеренное прикрытие туманом действующих лиц.

У новореалистов – действие происходит в Петербурге; или в Бурковском доме на Таврической улице (в "Крестовых сестрах" Ремизова); или в городе – Алатыре, в городе

Крутогорске. Действующие лица: преподаватель гимназии Передонов у Сологуба; сенатор Аполлон Аполлонович у Белого; чиновник Марекулин – у Ремизова и т.д.

У новореалистов, в противоположность символистам, действующие лица – преувеличенно выпуклы, скульптурны; краски – преувеличенно режуще-ярки. Вот наудачу два-три примера:

В стихотворении Городецкого "Яга" описываются три брата:

Как первый – черноокий, а щеки-то заря,
Второй голубоглазый, а волосы – ни зги,
А третий желто-рыжий, солома и кумач.

Или в стихотворении Ахматовой: – "Небо ярче синего фаянса".

Жизнь больших городов – похожа на жизнь фабрик: она обезличивает, делает людей какими-то одинаковыми, машинными. И вот, в стремлении дать возможно более яркие образы – многие из новореалистов обратились от большого города – в глушь, в провинцию, в деревню, на окраины. Все действие Сологубовского романа "Мелкий бес" происходит в уездной глуши. Большая часть необычайных происшествий, чудес, анекдотов, творящихся с героями Ремизова, случились в захолустьях. Алексей Толстой избирает своей специальностью изображение российских степных дикарей-помещиков. У Бунина – целые томы посвящены деревне. В стихах поэта Н.Клюева – олонецкие скиты, старообрядцы, скитники, старцы, избяная, ржаная Русь.

Тут неореалисты находят не только быт – но быт сконцентрированный, устоявшийся веками, крепчайший, девяностоградусный.

Скажу короче: материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень, все имеющее меру и вес. Но пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщение, символы.

Леонид Андреев называет действующих лиц в "Жизни Человека" – Человек, Жена Человека, Друзья Человека, Враги Человека – для того, чтобы заставить читателя задуматься о человеческой жизни вообще.

Теперь возьмите неореалиста Ремизова. Вот у него в "Крестовых сестрах" – Бурковский дом. Из окна – глядит вниз чиновник Маракулин, и внизу на дворе – катается, подыхает кошка Мурка: кошку Мурку кто-то обкормил хлебными шариками с толченым стеклом. Визжит и катается кошка Мурка – и Маракулину весь свет не мил, и пусть ничего бы не было, ни вот этого дома, ни электрического фонаря – только бы не визжала кошка Мурка. Речь о Маракулине и Мурке. Но так это написано, что мысль читателя сразу переходит на всю Россию, обкормленную толченым стеклом и извивающуюся в муках, на весь мир, подыхающий от плодов старой культуры.

Вы видите еще одну особенность неореалистов: они заставляют читателя приходить к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности.

Теперь относительно языка, относительно искусства слова у неореалистов.

Ко времени появления неореалистов – жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней, американизировалась – в особенности это касается больших городов, культурных центров, для которых больше всего пишут писатели. В соответствии с этим новым характером жизни – неореалисты научились писать сжатей, короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице. Научились содержание романа – втискивать в рамки повести, рассказа. Учителем в этом отношении был Чехов, давший удивительные образцы сжатости письма.

О краткости – я буду говорить кратко, и напомню отрывок уже цитированного стиха Городецкого – "Яга". Три брата:

Как первый – черноокий, а щеки-то заря,
Второй голубоглазый, а волосы – ни зги,
А третий желто-рыжий – солома и кумач.

С целью той же самой экономии слов и с целью живее передать впечатление движения жизни – неореалисты избегают давать отдельные описания места действия или героев. Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы. *Теория сказа.* Ну, вот вам пример.

Два действующих лица: Иван Иваныч, высокий, уж старый и седой – и Марья Петровна, коротенькая, маленького роста. Писатель-реалист прежней школы – так бы начал: Иван Иваныч был такой-то и такой-то, а Марья Петровна – такая-то.

Неореалист даст описание внешности героев каким-нибудь действием их: "Иван Иваныч надевал пальто. Кряхтел, суставы скрипели, руки уж плохо слушались. Попросил Марью Петровну помочь. И чтобы Марья Петровна достала, Ивану Иванычу пришлось, как всегда, подогнуться..." Описания наружности героев тут не дано, но она ясно чувствуется между слов. Помните, еще: описание характера Семена Семеновича Моргунова: "Семен Семенович моргал постоянно: морг, морг – будто совестился глаз своих. Да что – глаза: он и весь подмаргивал. Как пойдет по улице да начнет на левую ногу припадать – как есть весь, всем своим существом подмаргивает". Тут ни слова о хитрости, составляющей сущность характера Моргунова – тут дано действие, и в действии сразу, кратко – весь Моргунов, как живой.

Немного раньше я говорил вам, что неореалисты в поисках за ярким, красочным бытом – пошли в глушь, в деревню. Это наложило особый отпечаток на язык многих из них. Язык неореалиста обогатился чисто народными выражениями и оборотами, местными словами, которые в литературе русской были дотоле неизвестны. В этом отношении особенно много сделал Ремизов. Из поэтов-неореалистов, много работавших над своим запасом слов, упомяну Городецкого, Алексея Толстого, Клюева, Есенина.

Когда мы разбирали символистов, упоминалось, что им, ввиду особой трудности их тем, пришлось технику пользова-

ния словом разработать до совершенства и в том числе применять музыку слова. Этот способ изобретательности от символистов унаследовали и неореалисты. Нечего и говорить, что музыку слова мы найдем в стихах неореалистов. Гораздо интересней, что та же самая музыка слова, особенная настройка слов, заранее обдуманный подбор их – чтобы создать известное впечатление, мы найдем и в романах, и в рассказах некоторых неореалистов.

Техника музыкального построения слов – слишком сложна, чтобы говорить о ней сейчас, а я просто дам вам понятие несколькими примерами.

Все в том же самом, уже упоминавшемся, романе А.Белого "Петербург" один из героев, некий Александр Иваныч, проживал на чердаке. И вот однажды ночью – он в бреду, и в бреду ему кажется, что к нему по деревянной лестнице поднимается статуя Петра Великого – Медный всадник. Автор изображает это приблизительно так: "Перила скрипели. Громыхали по дереву шпоры Петра. И в черепе Александра Иваныча все быстрее вращались красные круги. И Александр Иваныч узрел: шпоры, и раструбы сюртука Петрова, и страшные руки..." Вы слышите: здесь все время звуки ра, ро, ру, ры. Специально подобраны грохочущие слова, и этими словами особенно ярко передано впечатление медной статуи, с грохотом шагающей по деревянной лестнице.

Или вот из другого автора: "На Михайлов день снег повалил. Как хлынули белые хлопья – так и утихло все. Тихим колобком белым лай собачий плывет. Молча молятся за людей старицы сосны в клобуках белых..." Тут вы слышите повторение звуков хл, кл. Этим дается впечатление хлопьев, падающих, кружащихся хлопьев снега.

Я сказал все, что хотел сказать о реалистах, символистах и новореалистах, представляющих новейшие течения русской литературы. Вкратце я повторю свои выводы.

Развитие литературы шло диалектическим путем: развивалось явление, затем – его противоположность, и наконец, – сочетание двух противоположных явлений.

У реалистов – земля, быт, то, что бывает, то, что могло быть на земле. Они – зеркало земли. У них – земная религия, человекобожие.

В противоположность реалистам, изображавшим тело жизни, быта, – развилось течение символистов. Символисты

давали в своих произведениях широкие, обобщающие символы жизни, то, что я называл скелетом жизни. Способ изображения у символистов был тоже – скелетный, бесплотный. Трудность тем заставила символистов до высокой степени развить технику слова. Для них типичен – религиозный мистицизм.

Из сочетания противоположных течений – реалистов и символистов – возникло течение новореалистов, течение антирелигиозное. Трагедия жизни – ирония. Неореалисты вернулись к изображению жизни, плоти, быта. Но пользуясь материалом таким же, как реалисты, т.е. бытом, писатели-неореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты. Типичные черты неореалистов: 1) Кажущаяся неправдоподобность действующих лиц и событий, раскрывающая подлинную реальность (вспомните пример: человеческая кожа сквозь микроскоп). 2) Передача образов и настроений одним каким-нибудь особенно характерным впечатлением, т.е. пользование приемом импрессионизма. 3) Определенность и резкая, часто преувеличенная яркость красок. 4) Быт деревни, глуши, широкие отвлеченные обобщения – путем изображения бытовых мелочей. 5) Сжатость языка. 6) Показывание, а не рассказывание. 7) Пользование народными, местными говорами. 8) Пользование музыкой слова.

Обзор новейших течений литературы был бы неполон, если бы я не сказал ничего о так называемых *футуристах*, от латинского futurum – будущники.

Футуристы – течение еще позднее возникшее, чем неореалисты. Это – несомненно поросль от писателей-символистов.

От символистов – футуристы взяли идею, что слово – само по себе, отдельно взятое, и даже не только слово – отдельный звук, отдельная согласная или гласная вызывают в человеке некоторое представление. Идея эта имеет основания – и в правильном ее применении у символистов дала богатые результаты. Но футуристы развили эту идею до крайних пределов, до нелепости. Они рассуждали так: если слова и звуки сами по себе вызывают представления – нет надобности заботиться о том, чтобы слова были связаны какой-то общностью,

нет надобности в логической связи, другими словами: нет никакой надобности в содержании – слова постоят сами за себя и произведут впечатление. Произведения, издаваемые на основании этой теории, т.е. простой набор музыкально звучащих слов и звуков, годились бы для людей, если бы они были лишены мыслительного аппарата и были бы снабжены только ушами, да и, пожалуй, ушами подлиннее обычных человеческих.

До каких пределов доходили футуристы в своем пристрастии к крайним выводам, вы увидите из такого случая. На одном литературном вечере футуристов выходит поэт, говорит заглавие: "Поэма молчания". Затем стоит несколько минут, не говоря ни слова и сложивши вот так руки, – и уходит. Вот и вся поэма.

В дальнейшем футуристы немножко отклонились от своих крайностей и стали создавать произведения более удобопонятные. У них можно отметить три особенности, кроме упомянутого уже пристрастия к звуковой стороне: это усиленное пользование приемом кратких, мгновенных впечатлений – которые я назвал выше импрессионизмом; погоня за необычайностью слов и тем во что бы то ни стало; и наконец, выбор тем преимущественно из жизни большого города, с его лихорадочным движением и мельканием.

Если футуристам удастся еще больше освободиться от своих детских болезней и сосредоточить внимание на одной черте – на изображении городской жизни, то может быть в будущем тем же самым диалектическим путем из сочетания нореалистов и футуристов получится новое жизнеспособное литературное течение. Пока что футуристы представляют собою только литературный курьез.

Из всей группы футуристов выделился серьезный и талантливый поэт Маяковский. И чтобы вы имели представление о футуризме в лучшем значении этого слова, я прочту вам одно стихотворение Маяковского, где вы найдете все типические черты: импрессионизм, доведенный до крайних пределов; необычность образов и усиленное пользование музыкой слова.

Мне осталось только несколько слов. Я хочу сказать, что

я не настаиваю на том, что я безусловно правильно разделил писателей по направлениям и безусловно правильно описал каждое из направлений. Твердо установленных положений относительно новейшей литературы еще нет. Критики еще спорят. Я изложил свои мнения. Если они расходятся с другими — что же: я предпочитаю ошибаться по-своему, чем быть правым по-чужому.

Мне вспоминается одна индийская сказочка. Слепым предложили ощупать слона и потом рассказать, на что он похож по их мнению. Один ощупал ухо и сказал, что слон похож на шнур; другой пощупал ногу — и сказал, что слон похож на столб — только мягкий; третий пощупал хобот — и сказал, что слон похож на колбасу. Это участь большинства литературных критиков: слишком большое явление представляет собой литература, чтобы охватить его сразу.

Быть может, и мне не удалось дать вам представление обо всем, о целом слоне: судить не мне. Если вышло так, то виноват не я, а виновата русская литература, ее сложность, ее ширина, ее богатый расцвет.

Четверг, 5/IX-1918 (ст. стиля)

ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА*

В хирургии есть подразделение на большую хирургию и малую: большая – это *искусство* делать операции, и хорошим хирургом может быть только человек, имеющий к этому талант; малая – это *ремесло,* и научиться делать перевязки, вскрывать нарывы – может всякий. Астрономия – тоже разделяется на большую и малую; малая – это та часть прикладной астрономии, которая нужна, например, для того, чтобы определить положение корабля в море, проверить хронометр по солнцу и т.д.

То же самое подразделение – я вижу и в искусстве. Есть большое искусство и малое искусство, есть *художественное творчество* – и есть *художественное ремесло.* Написать "Чайльд-Гарольда" мог только Байрон; перевести "Чайльд-Гарольда" – может всякий, прослушавший курс... Написать "Лунную сонату" – мог только Бетховен, сыграть ее на рояли – и неплохо – могут очень многие. ***Написать*** "Чайльд-Гарольда" и "Лунную сонату" – это *художественное творчество,* это – область большого искусства; *перевести* "Чайльд-Гарольда" или *сыграть* "Лунную сонату" – это область *художественного ремесла,* малого искусства. И совершенно ясно, что если можно научить малому искусству, художественному ремеслу – то научить большому искусству, художественному творчеству нельзя: *нельзя научить писать "Чайльд-Гарольдов" и "Лунные сонаты".*

Вот отчего я с самого же начала отрекаюсь от вывешенного заглавия моего курса. Научить писать рассказы или повести – нельзя. Чем же мы будем тогда заниматься? – спросите

* Из цикла лекций по технике художественной прозы.

вы. – Не лучше ли разойтись по домам? – Я отвечу: нет. Нам все-таки есть чем заниматься.

Малое искусство, художественное ремесло – непременно входит в качестве составной части в большое. Бетховен, чтобы написать "Лунную сонату", должен был узнать сперва законы мелодий, гармоний, контрапункций, т.е. изучить музыкальную технику и технику композиций, относящуюся к области художественного ремесла. И Байрон, чтобы написать "Чайльд-Гарольда", должен был изучить технику стихосложения. Точно так же и тому, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы, – нужно сперва изучить *технику художественной прозы.*

Искусство развивается, подчиняясь диалектическому методу. Искусство работает пирамидально: в основе новых достижений – положено использование всего, накопленного там, внизу, в основании пирамиды. Революций здесь не бывает, больше чем где-нибудь – здесь *эволюция.* И нам надо знать то, что в области техники художественного слова сделано до нас. Это не значит, что вы должны идти по старым путям: вы должны вносить свое. Художественное произведение только тогда и ценно, когда оно *оригинально* и по содержанию, и по форме. Но для того, чтобы прыгнуть вверх, надо оттолкнуться от земли, надо, чтобы была земля.

Никаких законов, как надо писать, – нет и не может быть: всякий должен писать по-своему. Я могу только рассказать, как я пишу, как пишут вообще; могу сказать, не как надо писать, а как не надо писать.

Итак, главным предметом наших работ будет техника художественной прозы. Тем, у кого есть способность к творчеству – это поможет скорее вылупиться из скорлупы; тем, у кого нет – эти занятия могут быть только любопытны, могут дать некоторые сведения в области анатомии произведений художественного слова. Полезно для критических работ. Те, у кого есть *голос,* нуждаются в правильной *"постановке"* голоса, как называют это певцы. Это – *вторая* задача. Но тех, у кого нет голоса – разумеется нельзя научить петь.

Если бы я стал обещать вам всерьез, что научу вас писать повести и рассказы, – это звучало бы так же нелепо, как если бы я обещал научить вас искусству любить, влюбляться, потому что это – тоже искусство, и для этого тоже требуется талант.

Я не случайно взял это сравнение: для художника *творить* какой-нибудь образ – значит быть влюбленным в него. Гоголь непременно был влюблен – и не только в героического Тараса Бульбу, но и в Чичикова, в Хлестакова, в лакея Петрушку. Достоевский был влюблен в Карамазовых – во всех, и в отца, и в братьев. Горький в "Фоме Гордееве"... фигура старика Маякина: он должен был выйти типом отрицательным: это – купец. Я помню отлично: когда я писал "Уездное" – я был влюблен в Барыбу, в Чеботариху, – как они ни уродливы, ни безобразны. Но есть – может быть – красота в безобразии, в уродливости. *Гармония* Скрябина, в сущности, уродлива: она сплошь состоит из диссонансов – и тем не менее она прекрасна. (Совпадение с Блоком...)

Об этом я говорю не для того, чтобы доказать все ту же аксиому, что творчеству научить нельзя, а для того, чтобы описать вам этот *процесс творчества* – поскольку это возможно и поскольку это знакомо мне по собственному опыту.

Совершенно так же, как и влюбленность, – это одновременно *радостный и мучительный* процесс. Еще ближе, быть может, другая аналогия: *с материнством.* Недаром же у Гейне в его "Gedanken" есть такой афоризм: "Всякая книга должна иметь свой естественный рост, как дитя. Честная женщина не рожает своего ребенка до истечения 9 месяцев".

Эта аналогия самая естественная: потому что ведь и писатель, как женщина-мать, *создает живых людей,* которые страдают и радуются, насмехаются и смешат. И так, как мать своего ребенка, – писатель своих людей *создает из себя,* питает их собою – какой-то нематериальной субстанцией, заключенной в его существе.

У нас немного материала для того, чтобы получить понятие о самом процессе творчества. Писатели редко говорят об этом. Да это и понятно: *творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подсознания.* Сознание, ratio, логическое мышление играет второстепенную, подчиненную роль.

В момент творческой работы – писатель находится в состоянии *загипнотизированного:* сознание загипнотизированного воспринимает и разрабатывает лишь те впечатления, материал для которых дает гипнотизер. Вы можете щипать, колоть загипнотизированного субъекта, дать ему понюхать нашатырный спирт – он ничего не почувствует. Но подходит гипноти-

зер, дает выпить глоток воды и говорит: "Это шампанское" – – и у загипнотизированного в сознании появляются сразу все ассоциации, вкусовые и эмоциональные, связанные с шампанским: он говорит, что ему весело, описывает вкус шампанского и т.д. Словом, у него – является *творчество.* Но чуть только сознание загипнотизированного выйдет из-под воли гипнотизера – творчеству конец: из воды – человек уже не в состоянии создать вина, человек уже не в состоянии сотворить этого чуда в Кане Галилейской.

Мне не раз приходило в голову, что, вероятно, под гипнозом – писатель писал бы в десять раз быстрее и легче. К сожалению, опытов в этом направлении не производилось. Вся трудность творческой работы в том, что писателю приходится совмещать в себе и гипнотизера, и гипнотизируемого – приходится гипнотизировать себя самого, самому усыплять свое сознание, а для этого, конечно, нужны *очень сильная воля и очень живая фантазия.* Недаром же многие писатели, как известно, прибегают во время работы к наркотикам, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания, фантазии. Пшибышевский не мог писать иначе, как имея перед собой коньяк: Гюисман – да и не он один – пользовались для этой цели опием, морфием. Андреев – во время работы пил крепчайший чай. Ремизов, когда пишет, пьет кофе и курит. Я без папиросы не могу написать и страницы.

Все это, повторяю, для того, чтобы *усыпить* работу сознания, подчинить ее подсознанию. Попытка анализировать творческий процесс – неминуемо приводит к тому, что на первый план выступает сознание – загипнотизированный просыпается – творческая работа останавливается, а стало быть, и анализу конец. Это не раз я испробовал на собственном опыте. Вот чем объясняется, что у писателей мы так мало находим указаний на то, как проходит творческий процесс. Мы находим только неопределенные указания на то, что писать трудно, или радостно, или мучительно.

Чехов в письме к Л.Гуревич: "Пишу медленно, с длинными антрактами. Пишу и переделываю, – и часто, не кончив, бросаю". В другом письме: "Пишу и зачеркиваю, пишу и зачеркиваю". В последний период – он уже не писал, а как шутя говорил про себя – "рисовал" (цветные чернила).

Мы знаем, что представляют из себя рукописи Толстого,

Пушкина: сколько исправлений и вариантов – и, стало быть, сколько творческих мук.

Мопассан, "Сильна, как смерть". Во второй части романа чуть ли не каждая фраза менялась и перестраивалась. Заключительная фраза – пять вариантов! Это писалось уже в период, когда у Мопассана сказывалась его болезнь все больше. Явно чувствуется именно то явление, о котором я говорил: автор не в состоянии загипнотизировать себя, свое сознание; сознание анализирует каждое слово, пересматривает, перекраивает.

Флобер, "Саламбо". "Чтобы книга потела правдой, нужно быть по уши набитым предметом. А дальше начнется – пытка фразы, мучение ассонанса, терзания периода." "Я только что закончил первую главу – и вот не нахожу ничего в ней хорошего, я отчаиваюсь из-за этого дни и ночи. Чем больше я приобретаю опыта в своем искусстве, тем большим терзанием это искусство становится для меня: воображение не развивается, а требования вкуса все увеличиваются. Я полагаю, что немногие люди выстрадали из-за литературы столько, сколько я." "Что за собачий сюжет! Трудность в том, чтобы отыскать верную ноту. Это достигается *путем крайнего сгущения мысли, достигнутого естественно или усилием воли,* но отнюдь не тем, чтобы просто вообразить незыблемую правду, сиречь, целую серию подробностей реальных и правдоподобных."

Вот это самое "крайнее сгущение мыслей" или то, что я называл самогипнозом, – является необходимым и самым трудным условием творческой работы.

Иногда это состояние самогипноза – "сгущение мысли" – приходит само собой, без усилия воли – и это, в сущности, представляет собою то, что именуется вдохновением. Но это случается редко. Для того, чтобы писать большую вещь – приходится каким-то усилием воли достигать этого состояния "сгущения мысли" – и научить этому нельзя: это какая-то органическая способность, и ее можно только развить в себе еще больше, если она имеется налицо.

Моменты творческой работы – очень похожи еще вот на что: на сновидения. Тогда сознание тоже наполовину дремлет, а подсознание и фантазия работают с необычайной яркостью.

О близости и верности этого уподобления говорит то, что

по свидетельству многих писателей решение той или иной творческой задачи им приходило во сне. Во сне пришли в голову Пушкину какие-то строфы из "Цыган". Гамсун всегда кладет возле себя на ночной столик карандаш и бумагу, чтоб записывать, что вдруг приходит ему в голову, когда он просыпается среди ночи. Я сам на себе замечал...

Мысль человека в обыкновенном состоянии работает логическим путем, путем силлогизмов. При творческой работе – мысль, как и во сне, идет путем ассоциаций. В связи со словом, вещью, цветом, отвлеченным понятием, о которых идет речь в повести, романе, рассказе – у писателя возникает целый рой ассоциаций. На долю сознания выпадает из этих ассоциаций выбрать наиболее подходящую. Чем богаче способность к ассоциации – тем богаче образы автора, тем они оригинальней и неожиданней. Богатейшая способность Гофмана к ассоциациям – делает его рассказы поразительно похожими на какие-то причудливые сны. Недавно Горький читал свои воспоминания об Андрееве и там приводил такие слова Андреева, у которого тоже была богатая способность к ассоциациям: "Я пишу слово "паутина" – и мысль начинает разматываться, и мне приходит в голову учитель реального училища, который говорил тягуче, имел любовницу – девицу из кондитерской; эту девицу он называл "Милли", а подруги на бульваре звали ее "Сонька-Пузырь". Смотрите, какая богатая и причудливая ассоциация, связанная с одним только словом "паутина". Творческая мысль писателя работает так же, как у всех людей во сне. Мы нечаянно трогаем во сне горло холодной перламутровой пуговицей на рукаве. В нормальном состоянии, когда сознание трезво работает и контролирует наши ощущения – никаких ассоциаций, никаких эмоций это прикосновение пуговицы не вызовет. Но во сне, когда сознание послушно подсознанию – прикосновение пуговицы тотчас же ассоциируется с прикосновением холодного стального ножа – и в какую-нибудь долю секунды мы увидим целую картину: нож гильотины – мы осуждены на казнь – в тюрьме – на двери луч света из узенького окошка, блестит замок – замок звякнул, это входит палач, сейчас поведут...

Эту способность к ассоциированию, если она вообще есть, – можно и нужно развивать путем упражнений. И это мы попробуем. Дальше мы увидим, что в числе художественных приемов – *один из тончайших и наиболее верно достигающих*

цели – расчет на сообщение мысли читателя определенных ассоциаций, необходимых для достижения известного, задуманного автором эффекта.

1919-1920

О ЯЗЫКЕ*

В чем разница между поэзией и прозой? И есть ли она? Поэты еще оспаривают привилегию составлять особую художественную церковь. Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой – нет никакой разницы. Это – одно.

В старых теориях словесности вы найдете такое разделение, но теперь оно уже утеряло свой смысл. Теперь мы не в состоянии различить, где кончается поэзия и где начинается художественная проза.

Внутренние изобразительные приемы в поэзии и прозе – те же: метафоры, метонимии и т.д. Внешние изобразительные приемы в поэзии и в прозе – когда-то разнились. Но теперь у нас есть стихи без рифм. Есть стихи без определенного ритма – свободный стих. С одной стороны, в новейшей художественной прозе – мы часто находим пользование определенным ритмом; с другой – в прозе мы находим частое пользование музыкой слова – весь арсенал новейшей поэзии: аллитерации, ассонансы, инструментовку. Стало быть, резко – по внешности – от художественной прозы отличаются только стихотворения с определенным метром, т.е. только один частный случай поэзии. В остальном – никакой качественной границы нет.

В новейшей теории словесности я вижу разделение всех вообще произведений художественного слова на два вида: лирика и эпос; иначе говоря: раскрытие, изображение в словах авторской личности – и изображение других, посторонних автору личностей. Лирика – это путешествие по нашей планете,

---

* В 1920-21 гг. в "Доме Искусств" в Петрограде Е.И. Замятин читал лекции по технике художественной прозы. Лекция "О языке" прислана Л.Н. Замятиной.

по той планете, на которой живешь; эпос – путешествие на другие планеты, эпос – путешествие сквозь междупланетные, безвоздушные пространства, ибо люди – конечно же, разные планеты, отделенные друг от друга замороженным, с температурой – 273°, пространством.

И вот если уж говорить о каком-нибудь качественном различии между поэзией и художественной прозой, то его можно определить так: поэзия – занимается главным образом областью лирики, художественная проза – областью эпоса. И быть подлинным мастером в области художественной прозы настолько же трудно, насколько междупланетное путешествие труднее путешествия по нашей планете.

Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе – является, строго говоря, только лирик. Эпик же, т.е. настоящий мастер художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпическое – есть игра, театр. Лирик переживает только себя; эпику – приходится переживать ощущения десятков, часто – тысяч других, чужих личностей, воплощаться в сотни и тысячи образов. "У писателя, – говорит Гейне, – в то время как он создает свое произведение на душе так, как будто он, согласно учению Пифагора о переселении душ, вел жизнь на камне под различными видами; его вдохновение имеет все свойства воспоминания". Ясно, что писатель-эпик должен быть большим, талантливым, гениальным актером. Диапазон ролей так же, как у обыкновенных театральных актеров, у писателя часто бывает ограничен: Гоголь был комик, и когда он пытался сыграть роли трагические или благородные, это у него не выходило; и наоборот, у Тургенева, прирожденного первого любовника – никогда не вышла бы комическая роль. Но вообще диапазон ролей у писателя – неизмеримо обширней, чем у актера театрального; способность перевоплощения у писателя – гораздо богаче. И у некоторых авторов она достигает изумительных, непостижимых пределов; таков был Диккенс.

Итак, остановимся на этом тезисе: эпическое произведение, т.е. нормальный образец художественной прозы – *есть театр, игра;* писатель – актер. Какой же отсюда следует практический вывод относительно языка, стиля? Вывод будет зависеть от того, какую из теорий театральной игры мы признаем для себя наиболее приемлемой.

В классическом театре, в греческом, вы знаете, – была теория условной игры. Т.е. актеры вовсе не заботились о том,

чтобы заставить зрителя забыть, что он видит не актеров, не сцену. Актеры играли в грубых, условных масках; условны были декорации. Теперешняя игра без маски, с гримом – была бы сочтена художественным преступлением, дурным тоном. Тот же тип игры сохранился по сию пору в Японии, в Китае. Условная игра – рассчитана на зрителя очень примитивного, с очень свежей и острой фантазией, на зрителя, которому иллюзия не нужна. Но такой зритель для европейского театра уже умер – и потому умер в Европе такой театр, сохранившись в виде шаржа, гротеска.

Создался новый театр, который старался дать зрителю иллюзию действительной жизни, заставить зрителя забыть, что он смотрит на сцену, что он видит игру, – создался театр реальной игры. И тут, как вы знаете, две школы: я бы назвал их: школа внешней игры – и школа игры внутренней. Школа внешней игры представлена у нас такими актерами, как Юрьев, такими театрами, как казенный Александринский, Московский Малый. Школа внутренней игры – представлена Станиславским и театрами – Московским Художественным и Студиями. И вот эта последняя школа, школа внутренней игры – требует от актера именно перевоплощения, вживания в изображаемое лицо, необходимого, по моему мнению, психологического условия для работы писателя.

Эту теорию театральной игры – игру Художественного театра – я назвал бы именно неореалистической. Если мы примем ее – вывод будет ясен: писатель должен перевоплощаться целиком в изображаемых им людей, в изображаемую среду.

Если вы пишете об уездной жизни – вы должны сами в этот момент жить уездной жизнью, среди уездных людей, мыслить по-уездному, – вы должны забыть, что есть Петербург, Москва, Европа и что вы пишете может быть больше всего для Петербурга и Москвы, а не для Чухломы и Алатыря. Если вы пишете о Карфагене, о Гамилькаре, о Саламбо – вы должны забыть, что вы живете в 19-м веке после Р.Х., должны чувствовать и говорить, как Гамилькар. Если вы пишете о современном англичанине – вы должны думать по-английски и писать так, *чтобы написанное вами по-русски имело вид художественно сделанного перевода с английского.*

Вспомним, что рассказывал Чуковский об Андрееве: "Черные маски" он – Герцог Лоренцо; "Семь Повешенных"

он – террорист; и т.д. Он – все время актер, он все время играл и в жизни. О Флобере мы знаем, что когда он писал "Св. Антония" – ему мерещились, его мучили все страшные дьявольские муки, какие являлись св. Антонию. Когда он писал об отравлении Бовари – он сам это чувствовал. Мопассан, создавши своего Орля – страдал от этого Орля. Словом, настоящие писатели – именно перевоплощались в своих героев.

Прошу извинения, что после Мопассана буду говорить о себе, но к себе и к своим вещам, к своим ощущениям мне придется часто возвращаться именно потому, что мне они знакомы ближе всего и материал – под руками. Я не помню, кто меня спрашивал об "Островитянах": "не перевод ли это с английского"?

Стало быть, вытекающее из всего сказанного требование относительно языка в художественной прозе: язык – должен быть языком изображаемой среды и эпохи. Автора совершенно не должно быть видно. Положение о том, что язык диалогов должен быть языком изображаемой среды – уже стало бесспорным. Но я распространяю этот тезис – на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи.

Пусть, например, действующие лица в рассказе – рыбаки. Если вы, описывая голову какого-нибудь рыбака, сравните ее, скажем, с глобусом или, допустим, с головой гиппопотама – это будет ошибкой. Образ сам по себе быть может и хорош – но рыбаку он никогда не мог прийти в голову. Этот образ выведет читателя из ощущения изображаемой среды, а это ощущение изображаемой среды – должно все время, неизменно, проходить через весь рассказ, через всю повесть.

Когда я говорю "язык изображаемой среды" – этим я вовсе не хочу сказать, что писать об англичанах можно только по-английски, об эфиопах – по-эфиопски, о мужиках – по-мужицки. Разумеется, обо всем этом мы будем писать по-русски. Если принять это слишком чистосердечно – мы дошли бы до нелепых выводов. На каком языке писать о волчихе – то, что писал Чехов в рассказе "Белолобый"? На каком языке писать о лошади в "Изумруде" Куприна? На каком языке писать о дураках, о немых? Мы рисковали бы дойти до "Поэмы безмолвия" Крученых.

И вот чтобы быть правильно понятым, я должен огово-

риться, что когда я говорил ”язык среды” – я разумел не буквальный язык среды, а художественный *синтез языка среды*, стилизованный язык среды. Когда пишешь о мужике – вовсе нет надобности писать ”штоп”, ”быдто”, ”окромя”, ”апосля”. Это – дурной тон и свидетельство художественной беспомощности автора. У опытного мастера всегда есть уменье, не коверкая грубо язык, дать художественно-синтезированное впечатление подлинного языка изображаемой среды – будет ли это мужик, интеллигент, англичанин, эфиоп или лошадь. Надо выбирать и вкрапливать в текст только типичные, красочные, редкие, оригинальные слова, способные объяснить язык среды, а отнюдь не банальные и тысячи раз использованные ”штоп” и ”апосля”.

Каждой среде, эпохе, нации – присущ свой строй языка, свой синтаксис, свой характер мышления, ход мыслей. Нужно усвоить себе и использовать именно это. Характерными являются не грамматические, а синтаксические уклонения в языке. Самым характерным, а вместе с тем наименее искажающим литературный язык – является расстановка слов, выборы синонимов. Вот это – синтаксис, расстановку слов – нужно изучить, почувствовать и постараться передать в рассказе или повести. Все эти факторы отнюдь не вводят в язык никаких грубых искажений, а вместе с тем совершенно передают дух языка той или иной среды.

Народный язык. Современный народный язык – это прежде всего язык разговорный, диалогический. А основная особенность диалогического языка – будь это народный или ненародный – это отсутствие периодов и придаточных предложений второй и третьей степени. Почти исключительно самостоятельные предложения или самостоятельные с придаточными первой степени. Следствием этого является то, что в народном языке почти совершенно отсутствуют такие союзы, как ”когда”, ”так как”, ”потому что”: ”повадился кувшин по воду ходить – там ему и голову сломить”... Отсутствует ”который” и т.д. Часто выпадает даже и ”что”: ”Кажется (что)”, ”думаю (что)”. Это, повторяю, – первое и основное.

Второе: частое опускание глаголов и своеобразных глагольных форм. ”А он шапку об пол – да домой”: глагол опущен. Своеобразные формы – такие как ”хвать”, ”хлоп”, ”цап” и т.д. Необыкновенная выразительность, динамичность

этих форм. Старинная форма деепричастия: "умываючись", "пугаючись", "русу косу плетучи, шелком перевиваючи". Частое пользование многократным видом глагола: "хаживал", "видывал", "бывывал", "поприплевывал". Неопределенное наклонение: "там ему и голову сломить" – очень частая форма.

Третье: по отношению к существительным и прилагательным: обильное пользование уменьшительными и увеличительными формами. Особенно типичны – уменьшительно-ласкательные формы прилагательных: "порожнешенький", "чернешенький". Своеобразные формы увеличительных для имен существительных: "собака" – "собачища".

Четвертое: повторное употребление предлогов: "как у наших у ворот"... "у околицы у самой"... "из-под дуба – из-под вяза"... Потом: – частое пользование частицами "да", "ведь", "то", "ну". Это идет от очень древних времен: былины. Потом: – расстановка слов... И – собирательная форма в единственном и множественном числе: листьё, батожьё, угольё. "Кликать" вместо "звать"; "кобель" вместо "пес" или "собака"; "стращать" вместо "пугать". Прилагательные на -ящий: зрящий, плодящий, работящий, гулящий. Приставка пре- – степень прилагательного: сладкий – пресладкий. Числительные с сам: сам-шест, сам-пят, сам-третей. Местоимения: вашенский, нашенский. Многократный вид глаголов: бывывал... Однократный – толкануть. Повелительное наклонение – вместо условного (будь я царем) и вместо прошедшего ("случись тут на грех мухе быть – и села муха...").

Писатель не только пользуется языком, но и создает его – создает законы языка, формы и словарь. И потому он должен чувствовать всю ответственность при выборе слов. Надо выбирать, как я уже говорил, такие слова, которые способны обогатить язык, такие слова, которые очистят язык, а не засорят его.

Первоначальный источник и творец языка – народ. Фольклор. Надо прислушиваться к народному говору; тут можно услышать такие неожиданные образы, такие меткие и полные юмора эпитеты, такие выразительные слова, каких городским людям, интеллигентам, воспитанным на газете и испортившим свой язык газетой, – никогда не придумать. Все эти жемчужины надо откапывать не в больших городах, а в коренной, кондовой Руси – в провинции. Но тут не надо забывать совета Пушкина, который считал самым лучшим рус-

ским языком – язык московских просвирен. Подлинный и чистый русский язык сохранился только в провинции среднерусской и, я добавлю, на севере России – в краях Олонецких и Архангельских. Только здесь можно учиться русскому языку, только отсюда можно черпать такое, что действительно может обогатить литературный язык. В провинциях западной России – русский язык испорчен белорусско-польским влиянием; в провинциях южной России – русский язык испорчен полонизмами, украинизмами и еврейским жаргоном. Пользование этими – южными и западными – провинциализмами в диалогах действующих лиц – конечно, совершенно законно. Но вводить такие провинциализмы в текст, в авторские ремарки, в пейзажи – было бы грубой ошибкой. Особенно страдают этим недостатком писатели-южане, потому что нигде так не испорчен русский язык, как на юге и особенно в Одессе. Такие одессизмы часто можно встретить у А.М. Федорова. Недавно, перечитывая Чехова, я нашел у него в начале одного из его рассказов такую фразу: "Душное июньское утро. Чувствуется тоска за грозой (!)". Рассказ написан в Таганроге.

Кроме этих живых источников, которые могут обогатить язык, есть еще источники литературные. Сюда относятся прежде всего памятники эпической народной поэзии: былины, сказки, песни. Для использования этих материалов надо брать, конечно, не хрестоматии, не обработки, а первоисточники, подлинные записи – Русского Географического Общества Академии Наук. И наконец, мы не сделаем ошибки, если в поисках словесных жемчужин поднимемся еще дальше вверх по течению, к самым истокам русского языка: к памятникам древнеславянским, к изучению апокрифов, акафистов, Четьи-Миней, особенно старообрядческих. Если вы попробуете посравнить старообрядческие церковнославянские памятники с православными – вы увидите, какая большая разница между ними – и разница не в пользу православных книг. Объясняется это тем, что при Петре Великом церковные книги, и в частности Четьи-Минеи, были пересмотрены и процензурованы, вернее – изуродованы. Было выкинуто описание целого ряда очаровательно-несообразных чудес – в угоду нарождавшемуся позитивному духу; был выкинут целый ряд любовных эпизодов, потому что подчас все эти соблазны и падения святых излагались в словах примитивно-грубых и откровенных;

выкидывались просто древние, крепкие слова – и заменялись более новыми.

Есть целый ряд писателей, которые прибегали к перечисленным источникам обогащения языка. Из старых писателей – совершенно исключительное богатство языка у Лескова, который пользовался источниками церковнославянскими, с одной стороны, и фольклором, провинциализмами в хорошем смысле этого слова – с другой. Затем – Мельников-Печерский: этот пользовался старообрядческими печатными материалами и провинциализмами. Отличными знатоками фольклора были Л.Толстой и Чехов: недавно я перечитывал пьесы Толстого – и меня поразило, какой богатый и подлинно народный язык, например, во "Власти тьмы"; удивительно, что до сих пор никто не занимался исследованием Толстого с этой точки зрения. Из новых писателей хорошо знает фольклор Горький. Но этими своими знаниями, по крайней мере в начале своего творчества, он пользовался как-то мало и недостаточно искусно; частенько речь его героев звучала фальшиво – все эти премудрые афоризмы... И только в третьем периоде своего творчества – Горький по-настоящему использовал все свои фольклористические богатства ("Ералаш"). Очень большой и неоспоримый знаток языка – Ремизов. У него вы найдете и пользование живым фольклором; но основная его специальность – это выкапывание драгоценностей из старых книг, особенно старообрядческих.

Из писателей младшего поколения – я думаю, не без оснований, критика часто отмечала знание фольклора в том, что написано мною; отмечу, что я пользовался почти исключительно живым, подслушанным фольклором – тамбовским, костромским и северным. Хорошо знают язык также Шмелев и Тренев, хотя у последних можно встретить подчас режущие ухо южные провинциализмы. Из поэтов – удивительный знаток и мастер языка – Николай Клюев; у него – крепкий, верный северный язык, северно-русский фольклор – и одновременно пользование старообрядческими, сектантскими духовными стихами.

Перечисленные авторы могут служить вотороисточниками для изучения языка. Но этими вотороисточниками нужно пользоваться только для того, чтобы войти в дух языка, полюбить язык, научиться пользоваться им. Черпать материалы из таких вотороисточников – не годится. Впечатление оригинальности,

своего языка, вы можете создать, конечно, только в том случае, если будете обращаться непосредственно к первоисточникам.

Здесь надо упомянуть о технических приемах при пользовании провинциализмами или старорусскими словами. Одни авторы, совершенно лишенные художественного вкуса, в изобилии уснащают рассказ провинциализмами или – еще хуже – туземными словами и к каждому слову делают примечание внизу страницы. Щегольнет словом "кугà", а внизу примечание: "Кугà – мелкий лед во время осеннего ледохода". Совершенно очевидно, что такие примечания отвлекают внимание читателя, расхолаживают его и разрушают художественное очарование. Это абсолютно недопустимо. Но с другой стороны, недопустимо и другое: вклеивать в текст слова, смысл которых совершенно непонятен читателю. Где же выход? А выход в том, что, давая читателю слово совершенно новое и незнакомое, преподносить его так, чтобы читателю было понятно, если не точное значение его, то во всяком случае – смысл. Если я говорю "двоединского начетчика племяш" – слово "начетчика" тотчас же ассоциируется с старообрядцами. Иногда это оказывается почему-либо затруднительным: тогда можно прибегнуть к другому способу – рядом с малознакомым словом вы ставите объясняющее его приложение или синоним более употребительный: "поставили себе шатер – лопскую вежу"... ("Север"). Таким приемом вы избежите того, что читатель не поймет вас – и, с другой стороны, не нарушите художественного очарования; и не будет для читателя трактата в примечании.

До сих пор мы говорили о пользовании разными источниками для обогащения языка. Но ведь помимо этих сторонних источников у писателя есть еще один, который всего ближе к автору: это он сам. Я хочу сказать, что признаю за писателем право *создавать новые слова,* так называемые *неологизмы.* Ведь в конце концов несомненно: те первоисточники языка, пользование которыми признается уместным – обогащались тоже не иначе как путем создания неологизмов. В народе часто вы можете встретить человека, который за словом в карман не полезет, человека с таким же талантом и чутьем к языку, как бывает музыкальный талант. И как обладающий музыкальным талантом естественно создает новые мелодии – так и обладающий лингвистическим талантом соз-

дает новые слова. И если эти новые слова оказываются меткими, выразительными – они запечатлеваются в памяти окружающих и постепенно приобретают права гражданства. Путь неологизмов – естественный путь развития и обогащения языка. И больше того: единственный путь. И писателю нельзя отказать в этом праве.

Но жизнеспособными оказываются только те неологизмы, которые соответствуют законам и духу языка, только те, которые созданы работой подсознания, а не выдуманы. Неологизмы, сделанные в лабораторной банке, – никогда долго не выживают. В большинстве случаев, когда вы встречаете настоящий хороший неологизм, – вы только с трудом можете установить, что это – неологизм; всегда кажется, что как будто вы уже встречали это слово: настолько естественно оно звучит.

Диалогический язык. Вопрос о разговорном языке в художественной прозе – в сущности говоря – вопрос социального порядка, как это ни парадоксально на первый взгляд. Но это так. Если мы оглянемся назад, мы увидим: чем ближе было общество к феодальному строю, тем больше, резче было различие между литературным и разговорным языком. Средневековье – латынь. Или ближе к нам: вспомните борьбу в начале 19-го века за приближение русского литературного языка к разговорному, борьбу между Шишковым, председателем Академии, и Карамзиным, борьбу между "Беседами любителей русского слова" и "Арзамасом", где были Жуковский, Батюшков, Вяземский.

"Арзамас" тогда победил. Но повторилась обычная история: все революционеры, побеждающие старое, немедленно становятся консерваторами и охранителями "устоев". Победители становятся элементом реакционным, задерживающим развитие. Так случилось и здесь. Разговорный язык – опять ушел вперед от литературного; между литературным и разговорным языком – опять образовалась какая-то расселина. И борьба за сближение литературного и разговорного языков – продолжается. Появились новые адмиралы шишковы, которые так же рьяно защищают неприкосновенность тургеневского языка в художественной прозе, как раньше Шишков защищал язык Ломоносова и Державина, – новые Шишковы, которые не приемлют никаких неологизмов, борются против

обогащения литературного языка народными оборотами и речениями.

Я считаю это явление – сближение литературного и разговорного языка – очень жизненным; оно идет в ногу с общей исторической тенденцией демократизации всей жизни. Словом, мой тезис таков: в современной художественной прозе – язык должен быть по возможности близок к разговорному, непринужденному, живому языку. Разговорным языком должны быть написаны не только диалоги действующих лиц – там это требование уже стало аксиомой – не только диалоги, но и пейзажи, и описание обстановки, и описание персонажей. Разумеется, там где речь идет о воссоздании какой-нибудь минувшей эпохи, о стилизации, там это требование неприменимо.

Этот тезис, в сущности, логически вытекает из другого, о котором я уже говорил. Если повесть, рассказ – рассматривать как игру, а писателя как актера, то ясно, что писатель и вести себя должен, как актер во время игры, т.е. говорить, зрители должны слышать его все время, видеть его жесты, мимику. Когда я говорю "его" – я не хочу сказать – автора. В произведении эпического склада – автора не должно быть видно: зрители видят ведь не Качалова, а видят Гамлета, Ставрогина, Бранда, Ивана Карамазова. Так и здесь: читатели должны видеть и слышать автора в той роли, в том гриме, который нужен для воспроизведения духа изображаемой среды.

Не знаю: не явилась ли тут у вас такая мысль: зачем так долго останавливаться на разговорном языке? Как будто такая простая вещь: говорить мы все умеем – просто "говорить", без всяких ораторских приемов. Но в том-то и дело, что говорить мы все умеем, а записать именно так, как мы говорим: просто, текуче, динамически, живо – умеют немногие. Есть, не помню, анекдот или рассказ – о присяжном поверенном, который пришел к зубному врачу и начал рассказывать о зубной боли: "Господа присяжные заседатели!.." Так вот, большая часть писателей чувствуют себя присяжными поверенными, ораторами, а не актерами, и пишут с ораторскими приемами. Обычный, избитый стиль повествовательной формы – это женщина в корсете. Мне приходилось встречать таких старинного светского закала женщин, которые без корсета чувствовали себя неловко: им мешало отсутствие того, что

мешает – корсета. Вот такой же корсет – обычная повествовательная форма, и этот корсет пора сбросить.

Основная особенность не ораторского, не литературного, не корсетного языка – это большая его динамичность: нет сложных периодов, нет придаточных предложений с многократной зависимостью. Причинные и временные придаточные предложения в разговорной речи обычно выделяются в самостоятельные. Вы не скажете: "Ввиду того, что погода была дурная, я весь день сидел дома", а скажете: "Погода была дурная – и я весь день просидел дома". Вы не скажете: "После того как часы, стоящие на камине, пробили девять, мы пошли домой", а скажете: "Часы на камине пробили девять – и мы пошли домой". Причастия и деепричастия в живой разговорной речи встречаются очень редко. "Поужинав, выпив кофе и закурив сигару, я уселся читать роман" – это шаблонный, принятый язык повествовательной формы. Если вы будете держаться разговорной формы – вы должны будете сказать и написать так: "Я поужинал, выпил кофе, закурил сигару – и уселся читать роман". Не годятся в разговорной речи придаточные предложения с местоимением "который": "Те, которые не умеют ненавидеть – не умеют и любить". Ближе к живому разговорному языку будет сказать – и написать: "Кто не умеет ненавидеть – тот и любить не умеет". Пользование частицами "ну", "вот", "то" – то же самое явление, с каким мы встречались, когда говорили о народном языке; разница только в том, что народному говору свойственно более частое пользование этими частицами и их больше: есть еще "де", "мол" и др. Когда слова выражают собою какое-нибудь напряженное переживание, какую-нибудь страсть – эта словесная одежда в живом рассказе никогда не бывает аккуратно застегнута на все пуговицы: она непременно небрежна, часто разорвана на клочки. В таких – драматических местах – для живой речи характерны усеченные, неполные предложения, пропуски таких элементов предложения, как подлежащее, сказуемое; разговорная речь становится лихорадочной, отрывистой.

В сущности, не стоило бы и говорить о том, что в самих диалогах действующих лиц – должен быть живой разговорный язык. И если я все же упоминаю об этом, то только потому, что у наших писателей, даже и современных, в диалогах очень часто можно найти корсетный, напомаженный, оратор-

ский язык. Особенно у авторов, пишущих на задуманную тему, у которых сюжет складывается дедуктивным путем, хотя бы у того же Арцыбашева, Винниченки, местами – у Горького.

Кроме серого, газетного, передовичного языка – вы видите здесь еще один недостаток: это – длинный монолог. Монолог, как вы знаете, был в большом ходу в старой драме – и совершенно вышел из употребления в новой. Точно так же монологу – уже нет места в новой художественной прозе. Монолог всегда лучше развертывать в деле, перемежать интермедиями.

По отношению к диалогу между действующими лицами – есть еще одно требование. Чтобы выполнить его, от автора требуется большое мастерство. Но если этот прием удается, он производит большой художественный эффект и дает огромную художественную экономию. Я говорю об индивидуализации речи каждого из действующих лиц. Каждое действующее лицо, во всяком случае – каждый из главных персонажей – должен говорить своим, индивидуальным языком. Художественная экономия достигается потому, что этот прием избавляет вас от необходимости какими-то авторскими ремарками напоминать читателю о тех или иных характерных особенностях действующего лица: само действующее лицо напоминает об этом своей, индивидуализированной речью. А искусство художественной экономии является одним из непременных требований от мастера художественной прозы: чем меньше вы скажете слов и чем больше сумеете сказать этими словами – тем сильней будет эффект, при прочих равных условиях – тем больше будет художественный "коэффициет полезного действия".

То, что я сказал о разговорном языке, я думаю, дает достаточно ясное представление о разнице между диалогическим языком и обычным литературным. Чем же обусловливается эта разница? Она обусловливается разницей во времени, протекающем от возникновения мысли у человека до проявления ее вовне, от момента возникновения мысли до момента ее воплощения в словах. Если вы пишете, например, статью – времени довольно много: мысли могут укладываться в сложные предложения, периоды. Если вы говорите – времени меньше: потому [что] язык разговорный – динамичный, короче литературного, в нем – частые пропуски не абсолютно

необходимых элементов, недоговоренности. И наконец, если вы не высказываете вслух своих мыслей, – вы располагаете еще меньшим, неизмеримо меньшим временем, чем в том случае, когда вы говорите. Если мы будем разбираться в языке мысли, мысленном языке, то ясно, что основную его особенность мы увидим в краткости еще большей, чем это мы наблюдаем в разговорном языке. Ясно, что тут уже не может быть речи ни о каких формах сложных или придаточных предложений. Больше того: в мысленном языке, если вы попробуете прислушаться к этому языку в себе, – вы не найдете даже и простых предложений, а одни только кусочки, обрывки простых предложений. Из предложений берется только самое существенное: иногда один глагол, иногда один какой-нибудь эпитет, какое-нибудь дополнение.

Зафиксировать на бумаге эти быстробегущие, как облака, тени слов, фраз, силлогизмов – дело очень нелегкое и удается немногим. Именно потому, что это трудно – можно допустить для передачи мысленного языка понижение динамичности, т.е. передать мысленный язык – разговорным. Если же передавать мысленный язык в описательной, повествовательной форме – это почти всегда выходит вяло, неубедительно, это не доходит до читателя: читатель невольно, бессознательно чувствует несоответствие формы с изображаемым объектом – тяжелой, пустой, повествовательной формы с легчайшим, летучим объектом – мыслью.

Воспроизведение мысленного языка я считал бы безусловно необходимым в тех случаях, где приходится изображать мысли персонажей в какие-нибудь напряженные, катастрофические моменты. Если удается воспроизвести этот – мысленный – язык, это всегда производит большой художественный эффект. На первый взгляд такое утверждение, пожалуй, покажется парадоксальным: почему эти отрывки предложений, разбросанные, как после какого-то взрыва, – могут произвести на читателя воздействие более сильное, чем те же мысли и образы, построенные в правильные, мерно марширующие одна за другой шеренги? Но если вдуматься в психологическую сторону явления, дело станет ясным. Когда вы читаете вот такие, очень напряженные места, написанные обычным повествовательным языком, вам вероятно случалось наблюдать, что вы опрокидываете целые куски фраз, целые фразы и как-то инстинктивно оставляете одни самые

нужные вехи мыслей. Когда вы применяете этот прием, о котором я говорил, и в напряженных местах пользуетесь вот этим самым "мысленным" языком, – вы идете навстречу инстинктивной, естественной потребности читателя. Вы не заставляете его хотя бы полусознательно пробегать то, что все равно выйдет из его восприятия; вы экономите внимание читателя; в меньший промежуток времени вы сообщаете ему большее количество впечатлений, т.е. в конце концов – дело сводится к тому же принципу художественной экономии. Это – первое.

А второе: воспроизводя этот эмбриональный язык мысли, вы даете мысли читателя только начальный импульс и заставляете читателя самого вот эти отдельные вехи мыслей связать промежуточными звеньями ассоциаций или нехватающих элементов силлогизма. Нанесенные на бумагу вехи оставляют читателя во власти автора, не позволяют читателю уклониться в сторону; но вместе с тем пустые, незаполненные промежутки между вехами – оставляют свободу для частичного творчества самого читателя. Словом, вы делаете самого читателя соучастником творческой работы, а результат личной творческой работы, а не чужой – всегда ярче и резче.

Фактура, рисунок. На том же самом принципе совместной творческой работы автора и читателя основан ряд других технических приемов в художественной прозе – особенно в новейшей. Да я сказал бы – и вообще в новом искусстве. Живопись: сравните тщательную выписанность всех деталей у академистов – и новую живопись. Контуры, незаконченность как будто. То же самое предоставление зрителю своим творческим воображением восполнить недостающее. Тем же методом пропущенных психологических линий, незаконченного психологического рисунка, намеков – можно пользоваться и в художественной прозе. Есть целый ряд приемов такого типа. Первый: незаконченные фразы. Это ведь часто можно заметить и на себе самом, когда думаешь о том, что страшно, о том, что дорого, о чем-нибудь совершенно захватывающем в данный момент. В таких случаях мысль часто замолкает и как-то не называет главного предмета мысли. "А что если вдруг..." "Вот оно!.." Еще чаще пользуются незаконченными фразами в диалогах. Я разумею не обычные, механически оборванные фразы – оборванные репликой другого из дейст-

вующих лиц, а фразы не законченные потому, что их с успехом может закончить читатель.

На том же принципе основан прием, который я называю приемом ложных отрицаний. В авторской ремарке вы отрицаете что-нибудь явно вытекающее из всего предыдущего построения или делаете из построения явно ложный вывод и тем самым заставляете читателя с большой энергией сделать правильный вывод, запечатлеваете этот вывод в читателе как бы после некоторого спора, а такие выводы – всегда прочнее. К той же, в сущности, категории относятся иронические утверждения и отрицания.

Кроме незаконченных фраз, кроме ложных утверждений и отступлений – есть еще один прием – прием пропущенных ассоциаций. Этот прием особенно выпукло иллюстрирует принцип совместной творческой работы автора и читателя. Прием этот заключается в том, что автор намеренно выпускает мысль, играющую в изложении центральную роль, и вместо этой мысли – намеренно дает второстепенные, побочные мысли. Но эти побочные мысли выбираются не случайно, а непременно так, чтобы они путем ассоциаций неизбежно заставили читателя восполнить пропущенную центральную мысль. Автор только намекает читателю на главную, центральную мысль. Центральная мысль дается не на страницах, не в строках, а где-то между строк. Посредством этого приема – автор создает как бы нематериализованную в словах мысль, один только дух мысли. Процесс творческий из мира трехплоскостного – переносится в мир высших измерений. Этот прием, разумеется, уместен и может произвести желаемое действие только тогда, когда автору приходится иметь дело с очень развитой и умеющей воспринимать тонкие штрихи аудиторией.

Здесь мы можем сделать еще вот какой вывод: для того, чтобы навести читателя на пропущенную ассоциацию, часто приходится заставить его вспомнить о каком-нибудь предмете или лице, о которых говорилось где-то раньше. Таким образом, мы подходим еще к одному приему, близко связанному с предыдущим. Этот прием – я назвал бы приемом реминисценций. В описании живых лиц этот прием обычно применяют автоматически. Даже у малоопытного автора – когда читатель встречает действующее лицо где-нибудь в напряженном месте рассказа – это действующее лицо уже знакомо читате-

лю, о нем говорилось уже где-то раньше. Это требование – по отношению к живым лицам мы установили уже раньше, когда я говорил о том, что по возможности не должно быть эпизодических лиц. Требование неэпизодичности, требование живой, органической связи с фабулой – мы выдвигаем как непременное по отношению к более или менее важным действующим лицам рассказа. Теперь я только распространю этот тезис и на неодушевленные, неживые объекты: если они играют более или менее важную роль в рассказе; они должны мелькнуть перед читателем раз, и другой, и третий. Так что, когда они появятся перед читателем в какой-нибудь нужный момент напряженного действия в рассказе – эти предметы должны встать в воображении уже как знакомые, как живые – читатель должен вспомнить о них.

Кроме основной цели – большей яркости и выпуклости, более резкой запечатленности в воображении читателя – приемом реминисценций достигается побочная цель – художественная экономия.

Изобразительные методы, основанные на принципе совместного творчества: 1) незаконченные фразы; 2) ложные отрицания и утверждения; 3) пропущенные ассоциации, намеки; 4) реминисценции. Дальше: отраженное изображение. У Чехова: – "Его встретила дама, высокая и худощавая, с легкой проседью и с черными бровями, по-видимому, нерусская... За обедом подавали молочный суп, холодную телятину с морковью и шоколад – все это было слащаво и невкусно, но зато на столе блестели золотые вилочки, флаконы с соей, необыкновенно вычурный судок, золотая перечница". – Все это приемы *импрессионистские.* Полная параллель между новыми течениями живописи и художественного слова.

1920-1921

О СЮЖЕТЕ И ФАБУЛЕ*

О сюжете. Откуда и как родится у писателей сюжет? Из жизни? Но разве Толстой видел всех людей, которые проходят через его "Войну и мир", – Болконского, Пьера, Наташу, Ростовых? Разве он видел Наполеона, умершего за десятки лет до написания "Войны и мира"? Разве Гофман видел архивариуса Линдгорста и студента Ансельма, посаженного архивариусом в стеклянный сосуд? Разве Достоевский видел Карамазовых? Разве Андрей Белый видел своего геометрического сенатора Аполлона Аполлоновича, и Липанченко, и Александра Ивановича, и всех других действующих лиц из "Петербурга"? Разумеется, нет. Все эти люди – живые люди – и Болконский, и Пьер, и Наташа, и Ростовы, и Карамазовы, и сенатор Аполлон Аполлонович – все они рождены писателем из себя.

Правда, у того же Толстого в "Детстве" фигурируют действительно существовавшие люди; у Горького в его "Детстве" – тоже; в другие его вещах – тоже часто зарисованы живые, взятые из жизни люди. Правда, такое, как будто бы непосредственное, перенесение людей на страницы книги – мы встречаем у реалистов, особенно в произведениях автобиографического характера. Но даже и здесь – можно сказать с уверенностью – события и лица изображены не так, какими были на самом деле: действительные события и лица – служили писателю только материалом. Тем более это нужно сказать о писателях-символистах и неореалистах, у которых мы часто

---

* В 1920-21 годах в "Доме Искусств" в Ленинграде Е.И. Замятин читал лекции по "Технике художественной прозы". Лекция "О сюжете и фабуле" прислана Л.Н. Замятиной.

встречаем фантастику и гротеск, т.е. то, чего в действительности не бывает.

Жизнь служит для писателя только материалом. Всю форму постройки, всю ее архитектуру, всю ее красоту, весь ее дух — создает сам автор. Архитектор Браманте построил собор св. Петра в Риме из камня: но камень — только мертвый материал, жизнь в этот камень — вдохнул Браманте. Репин в своей картине "Иоанн Грозный" писал Иоанна с какого-то натурщика; но из этого, взятого из жизни, натурщика — он сделал Иоанна. Так и для писателя: наблюдаемые в жизни события, встречающиеся живые люди — являются не более чем был камень для Браманте, не более чем натурщик для Репина. Писатель, который может только описывать жизнь, фотографировать события и людей, которых он действительно видел — это творческий импотент, и ему далеко не уйти.

Из этих камней, которые писатель берет из жизни, сюжет складывается двумя путями: индуктивным и дедуктивным. В первом случае, индукции, процесс развития сюжета идет так: какое-нибудь мелкое и часто незамечательное событие — или человек — почему-нибудь поражает воображение писателя, дает ему импульс. Творческая фантазия писателя в такой момент, очевидно, находится в состоянии, которое можно сравнить с состоянием кристаллизующегося раствора: в насыщенный раствор достаточно бросить последнюю щепотку соли — и весь раствор начнет отвердевать, кристалл нарастает на кристалл — создается целая прихотливая постройка из кристаллов. Так и здесь: такой импульс играет роль последней щепотки; ассоциация — роль связующего цемента между отдельными кристаллами мысли. Углубляющая весь сюжет идея, обобщение, символ — являются уже после, когда большая часть сюжета кристаллизовалась.

Другой путь — дедукция — когда автор сперва задается отвлеченной идеей и затем уже воплощает ее в образах, событиях, людях.

Как тот, так и другой путь — одинаково законны. Но второй путь, дедукция, — опасней: есть шансы сбиться на схоластическую форму. Как на пример первого пути создания сюжета — индуктивного, укажу на факт, рассказанный Чуковским в его воспоминаниях о Л.Андрееве. Однажды Андреев прочитал в записках Уточкина: "При вечернем освещении на-

ша тюрьма – необыкновенно прекрасна..." Отсюда – "Мои записки", кончающиеся как раз этой фразой. Еще пример – "Чайка" Чехова. Однажды он был в Крыму вместе с художником Левитаном – на берегу моря. Над водой летали чайки. Левитан подстрелил одну из чаек и бросил наземь. Это было такое ясное зрелище – ненужно, *зря* умирающей, убитой красивой птицы, что оно поразило Чехова. Из этого мелкого факта, запомнившегося Чехову, – создалась пьеса "Чайка".

Иногда факт, послуживший импульсом для сюжета, – совершенно выпадает из произведения. Так случилось с моей повестью "Островитяне"...

Примером дедуктивного пути создания сюжета – могут служить многие произведения символистов: хотя бы пьеса Минского "Альма" или "Навьи чары" Сологуба, явно написанные à thèse – чтобы доказать преимущества Дульцинеи перед Альдонсой. Сюжеты Арцыбашевских "Санина" и "У последней черты" и Горьковской "Матери" – тоже явно создались дедуктивным путем; этим путем создаются вещи проповеднического типа. Как я уже говорил – этот путь опасен, и сюжеты, создавшиеся таким путем, редко выливаются в безукоризненно художественную форму.

Итак, теперь мы имеем представление о том, как зарождается сюжет. Но вот сюжет – в эмбриональной форме – уже есть. Что же делать дальше? Нужен ли дальше план, схема повести или рассказа?

Решить этот вопрос в общей форме трудно. Но на основании моего опыта скажу, что торопиться с планом не следует. Составленный в самом начале работы план – стесняет работу воображения, подсознания, ограничивает ассоциативную способность. Творчество приобретает слишком обдуманный, чтобы не сказать – надуманный характер. Я рекомендовал бы начинать с другого: с оживления людей, с оживления главных действующих лиц. Второстепенные персонажи, разумеется, могут появиться и ожить во время дальнейшей работы; но главные персонажи – всегда есть уже в самом начале. И вот надо добиться – все тем же самым приемом "сгущения мысли", о котором говорит Флобер, – надо добиться, чтобы эти главные персонажи стали для вас живыми, ожили. Надо, чтоб вы видели их – видели прежде всего, видели в каждом из них

все бросающееся в глаза. Надо, чтобы вы знали, как кто ходит, улыбается, здоровается, ест. Затем вы должны подметить особенности в манере говорить у каждого из действующих лиц. Т.е. вы должны судить о своих персонажах так же, как вы судите о незнакомом человеке: вы наблюдаете его извне, и отсюда, индуктивным путем, от частностей – восходите к общему. Когда вы узнаете действующих лиц снаружи – вы уже будете детально знать их и внутри; вы будете детально знать характер каждого из них; вам будет совершенно безошибочно ясно: кто что из них может и должен сделать. Тогда и определится – сюжет – и определится окончательно и правильно. И только тогда можно набросать план.

Практически следует, стало быть, поступать так: сперва вы делаете эскизные портреты главных действующих лиц, обдумываете – или правильней, обчувствуете – все их особенности. Затем, если имеете дело с большой вещью, – хорошо набросать эскизы отдельных сцен – все равно, может быть даже начиная с конца. А затем – разработать план и, пользуясь эскизами, начать все писать с начала.

Когда вы пишете первый черновик – лучше писать быстро, по возможности не останавливаясь над отделкой деталей. Места, затрудняющие чем-нибудь, лучше пропускать и доделать потом: важно дать законченную форму сюжету, фабуле. Не беда, если в первом черновике у вас будут длинноты, повторения, излишние детали: это все можно убрать при дальнейшей работе. А этой дальнейшей работы – не мало. Надо твердо запомнить: всякий рассказ, роман или повесть, не считая предварительных эскизов, – надо переписать по крайней мере два раза и непременно прочитать себе вслух. Читать вслух нужно: 1) чтобы использовать в рассказе, где это нужно, музыку слова; 2) чтобы исправить все неблагозвучия; 3) чтобы не было ритмических ошибок. Но для того, чтобы добиться правильной конструкции фразы, правильной расстановки слов, точности эпитетов, – недостаточно одного чтения вслух: это процесс слишком быстрый. Тут требуется переписать вещь – один раз, два, три – сколько понадобится.

Во время такой переписки – выступает на сцену сокращение и вычеркивание. Уметь вычеркивать – искусство, пожалуй, еще более трудное, чем уметь писать: 1) тут надо иметь очень зоркий глаз, чтобы решить, что лишнее, что надо убрать, а 2) тут нужна безжалостность к себе – величайшая безжа-

лостность и самопожертвование: надо уметь жертвовать частностями во имя целого. Иногда какая-нибудь деталь, какой-нибудь вставной эпизод – кажется страшно ценным и интересным, и так жаль выбросить его. Но в конце концов, когда выбросишь – всегда оказывается к лучшему. А выброшенное – всегда пригодится потом, в другой вещи.

Всегда лучше *недоговорить,* чем *переговорить.* У читателя, если он не рамоли, – всегда достаточно острые зубы, чтобы разжевать самому то, что вы ему даете: не надо преподносить ему пережеванного материала. Не следует писать в расчете на кретинов. Повесть, рассказ – вы можете считать совершенно созревшими и законченными, когда оттуда уже нельзя будет выбросить – ни одной главы, ни одной фразы, ни одного слова. Все что можно выбросить – надо безжалостно выбросить: пусть останется только одно яркое, одно необходимое. Ничего лишнего: только тогда вы можете сказать, что ваше произведение создано и живет.

Если кажется, что какой-нибудь эпизод, какой-нибудь анекдот, какое-нибудь действующее лицо – очень интересны и ценны сами по себе, нужно суметь этот эпизод или это действующее лицо связать с фабулой какими-то неразрывными, живыми нитями, а отнюдь не белыми нитками, нужно изменить фабулу так, чтобы этот эпизод или эпизодическое действующее лицо стали необходимыми.

Для развития фабулы – в современном романе или повести – тот же самый психологический закон, что и в драме: завязка, действие, развязка. Для романа и повести – это является нормальным. Впрочем, в современных романах и повестях последний член этой формулы – развязка – часто выпадает: занавес закрывается перед последним действием, читателю представляется угадывать развязку самому. Этот прием допустим только в том случае, когда все психологические данные для развязки уже выяснены, и читатель без труда может судить о ней по первым двум членам формулы.

Большой рассказ – тоже часто содержит в себе все три элемента драмы: завязку, действие, развязку. Но в рассказах небольших, в новеллах, – обычно берется только какой-нибудь один из членов этой формулы: либо одна завязка, либо

одно действие – без завязки и развязки, либо, наконец, сразу – одна развязка. Пример рассказа со всеми тремя элементами: "Беда" и "Сирена" Чехова. Рассказ с одной завязкой: "Егерь" Чехова. Рассказ с одной развязкой: "Злоумышленник". Рассказ с одним действием: "Пасхальная ночь" Чехова. Но в большинстве случаев даже и в небольших рассказах – все три элемента.

Известно, что в классической драме – был закон единства – единства времени, места и действия. С развитием театральной техники – эти строгие требования смягчались и, наконец, современная драматургия уже не требует того, чтобы действие происходило в течение 24-х часов и в одном и том же месте. Но закон единства действия, единства действующих лиц – остался, потому что в основе его лежат соображения не технические, а психологические.

Так же закон единства действующих лиц – сохраняет свою силу и для романа, для повести, для рассказа. Театральных технических затруднений здесь нет: вы не стеснены требованием единства времени или места, но единство действующих лиц для современного романа, повести – обязательно. Одни и те же – или может быть одно и то же главное действующее лицо должно проходить через все произведение. Вокруг главного лица могут вращаться и действовать сколько угодно второстепенных. Эти второстепенные, по миновании надобности, могут исчезать, могут быть эпизодическими, но главное лицо – или лица – остаются все время. Надо при этом отметить, что случайные, эпизодические лица – являются недостатками произведения: это нарушает его архитектурную стройность. И искусный автор всегда сумеет сделать так, чтобы эпизодические лица оказались необходимы в фабуле, в развитии сюжета. Я нарочно подчеркнул, что это требование – единства действия лиц – является обычным в современном, в новом романе и повести.

Когда художественная проза находилась еще в первоначальной стадии развития – это требование обычно не выполнялось: прозаические произведения средних веков, 18-го века – строились по принципу эпизодичности. Шехерезада, Декамерон; "Жиль-Блаз" Лесажа – как будто связан единым действующим лицом: но связь, в сущности, почти та же, как в Шехерезаде – все время одно и то же лицо рассказывает сказки.

В драме есть еще закон, который я назвал бы законом эмоциональной экономии. То же – в художественной прозе. Закон этот основан на том, что у человека после сильных ощущений – получается реакция, утомление и эмоциональная восприимчивость понижается. Потому наиболее сильные психологические эффекты – нужно переносить в конец повести, романа, рассказа. Если такой момент дать раньше – читатель не в состоянии будет воспринять последующих, эмоционально не столь напряженных моментов. Из этого закона эмоциональной экономии вытекает другое требование: требование интермедий. Эмоциональные подъемы в художественных произведениях должны сменяться какими-то роздыхами, понижениями. Нельзя все время держать читателя на forte: он оглохнет. Должны меняться и темп, и сила звука. Это требование относится к роману, повести и большому рассказу. Небольшие рассказы, типа новелл, 2-3 страницы – могут быть восприняты читателем и в том случае, если рассказ ведется все время в очень напряженном тоне: внимание читателя еще не успеет устать. Он может воспринять рассказ без передышки, залпом. В более крупных вещах – требование такой передышки, интермедии – осуществляется несколькими способами.

Самый простой способ, но вместе с тем и наиболее грубый, наиболее примитивный, – это эпизодические вставки. То есть в ход рассказа вводятся еще особые добавочные, вставные рассказы, не связанные, в сущности, или очень мало связанные с фабулой. Примеров много. Рассказ о купце Воскобойникове у Достоевского. Рассказ Ахиллы в "Соборянах" – о том, как он самозванцем был. Там же – рассказ Плодомасовского карлика о Царе, о женитьбе. Все это достигает цели, но как я уже говорил – это портит архитектуру, стройность рассказа. Другие приемы, чтобы дать нужную передышку вниманию читателя, – это лирические отступления и авторские ремарки. Такие отступления очень часто применял Гоголь: вспомните его "тройку". Из новых авторов мы увидим такие отступления у берущих свое начало в Гоголе – Ремизова и А.Белого. Но этот прием, достигая своей цели, то есть давая передышку, отвлекая на время внимание читателя от развития фабулы, – опять-таки имеет недостаток: он на время позволяет проснуться читателю, производит расхолаживающее действие, ослабляет очарование. Все равно как если бы актер среди игры снял грим, сказал несколько слов своим го-

лосом, а затем снова... Очень дурной прием – авторские ремарки, рассказывающие о тех ощущениях героев, которые уже *показаны* в действии. Это – всегда лишнее; это – разжевывание. Пример – "Муж" Чехова. Дальше, в качестве интермедий пользуются пейзажем или описанием обстановки, в которой происходит действие. Этот прием гораздо уместнее и лучше предыдущих. Цель также достигается, но при этом не вводится в рассказ никакого инородного тела; пейзаж и обстановка – могут войти в качестве жизненного, необходимого элемента. Но для этого автор должен позаботиться, чтобы пейзаж или описание обстановки были органически связаны с фабулой.

Очень хорошо понимал это Чехов. В одном из писем он говорит: "Описание природы только тогда уместно и не портит дела, когда оно кстати, когда оно помогает сообщить читателю то или другое настроение". Нужно, чтобы пейзаж или обстановка не были нейтральны: они должны быть связаны с фабулой, с переживаниями действующих лиц, или по признаку сходства или по признаку контраста. Тогда помимо прямой цели – дать интермедию – достигается еще и побочная: читатель вводится, подготовляется к последующим событиям. Таким образом достигается художественная экономия. Примеры: "Спать хочется" Чехова, "Агафья" Чехова, "Островитяне" Замятина, "Весенний вечер" Бунина.

Во всяком случае и пейзаж, и описание обстановки – должны быть сделаны кратко, в нескольких строках. Чехов: "Море было большое". Надо уметь увидеть в пейзаже и обстановке или что-то очень простое и потому не бросающееся в глаза – или оригинальный образ.

Самый трудный и сложный, но вместе с тем наиболее искусный и достигающий наибольшего эффекта прием интермедии – это прием переплетающейся фабулы. В рассказе, повести или романе – несколько главных персонажей, связанных между собою, все время проходят параллельно, создавая три романтические интриги. Читатель устал следить за переживаниями одной пары – вы переносите его внимание на другую, третью. Примеры: "Островитяне" (м-с Дьюли и Кембл, Кембл и Диди; Диди и О'Келли – все связаны между собой неразрывными нитями); "В сарае" Чехова.

Чтобы покончить с фабулой, мне остается сказать еще об одном недостатке, свойственном большинству русских писателей, включая самых крупных мастеров художественного слова: это бедность фабулы, интриги в русских романах, повестях и рассказах. Особенно это относится к писателям новейшего периода. Богатейшая фабулистическая изобразительность была у Толстого, у Достоевского, у Лескова, из второстепенных авторов – у Болеслава Маркевича. А затем русская литература занялась усовершенствованием формы, языка, углублением психологических деталей, разработкой общественных вопросов; фабула же – была забыта. Форма и психологическая сторона в художественной прозе – развивались и ушли, может быть, даже дальше западноевропейских образцов – но это произошло за счет обеднения фабулы. Таких мастеров фабулы и интриги, как Дюма, позже Мопассан, Флобер, Бурже, Конан-Дойль, Уэллс, Генрих Манн, – в русской литературе теперь нет. Фабулой интересовались и фабулу культивировали у нас в последнее время писатели третьестепенные, скорее даже бульварные, вроде Вербицкой и Нагродской. Настоящие же мастера художественного слова – как-то пренебрежительно относились к фабулистической стороне и как будто даже считали ниже своего достоинства интересоваться фабулой. И совершенно напрасно: результатом было то, что по статистическим данным библиотек – больше всего читались именно бульварные, третьестепенные писатели, вроде Вербицкой. А такие мастера и художники слова, как Бунин, – стояли на полках. У Бунина – фабула часто скучна. Нельзя забывать этого неоспоримого афоризма: "Все роды литературы хороши – кроме скучной". Писателю нынешнего дня на фабулу придется обратить особое внимание. Прежде всего – меняется читательская аудитория. Раньше читателем был главным образом интеллигент, способный подчас удовлетвориться эстетическими ощущениями формы произведения, хотя бы развитой в ущерб фабуле. Новый читатель, более примитивный, несомненно, будет куда больше нуждаться в интересной фабуле. Кроме того, есть еще одно – психологическое – обстоятельство, которое заставляет теперь писателя обратить больше внимания на фабулу: жизнь стала так богата событиями, так неожиданна, так фантастична, что у читателя вырабатывается невольно иной масштаб ощущений, иные требования к произведениям художественного слова: произ-

ведения эти не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее.

Из искусственных приемов повышения интереса читателя к фабуле – я обращу ваше внимание на три приема. Первый – это то, что я назвал бы фабулистической паузой. Обычно это бывает при наличности переплетающейся фабулы: рассказ прерывается на очень напряженном и драматическом месте – и автор обращается к развитию второй, параллельной фабулы; этим развитием и заполняется намеренная пауза. Такая пауза, естественно, усиливает нетерпение читателя узнать: чем же кончится так неожиданно прерванное изображение какого-нибудь очень драматического события. Пример: Лесков, "Запечатленный ангел".

Второй прием – задержание персонажей.

Третий прием – заключается в намеренном запутывании фабулы. Путем искусных намеков автор заставляет читателя прийти к ложному выводу о разрешении какого-нибудь фабулистического конфликта – и затем неожиданно обрушивается на читателя действительным разрешением конфликта. Пример: "Север" (Замятин).

1920-1921

Примечание

В соответствии с характером содержания здесь должны были бы находиться следующие статьи: О стиле. Инструментовка. О ритме. Их розыски, однако, слишком поздно увенчались успехом (наст. том был уже практически сдан в печать), поэтому включить их оказалось возможным лишь в раздел "Приложения". См. стр. 581.

МОСКВА — ПЕТЕРБУРГ*

"Москва – женского рода, Петербург – мужеского", – писал Гоголь ровно сто лет назад. Это – как будто случайно брошенная шутка, грамматический каламбур, но в нем так метко подсмотрено что-то основное в характере каждой из двух русских столиц, что это вспоминается и теперь, через сто лет.

Петербург с тех пор успел стать Ленинградом, но остался Петербургом гораздо больше, чем Москва – Москвой. Москва отдалась революции стремительней, безоглядней, покорней, чем Петербург. Да и как же иначе: победившая революция стала модой, а какая же настоящая женщина не поторопится одеться по моде? Петербург принимал новое без такой торопливости, с мужским хладнокровием, с большой оглядкой. Он шел вперед медленней, и это понятно: ему приходилось нести с собой тяжелый груз культурных традиций, особенно ощутительных в области искусства. Без этого громоздкого багажа, налегке – московские музы мчались, обгоняя не только Петербург, но и Европу, а иногда заодно и здравый смысл. "Москва требует, чтоб если уж пошло на моду, то чтоб по всей форме была мода!" – подтрунивал над Москвой еще Гоголь, уже он знал эту ее женскую слабость.

Впрочем, эта безоглядная погоня за новым – не только женская черта, она идет еще и от молодости: новой Москве, живущей рядом, поверх, сквозь старую, шестисотлетнюю, – минуло только шестнадцать! От неожиданных, пестрейших со-

---

* Эта статья Е.З. прислана в "Новый Журнал" его женой Людмилой Николаевной. Статья была написана в 1933 году для французского журнала.

четаний старого и нового – в Москве кружится голова; Петербург строже: он и теперь, как во времена Гоголя, – "не любит пестрых цветов". Петербург останется окном в Европу, на Запад; Москва стала дверью, через которую с Востока, сквозь Азию, хлынула в Россию Америка.

Это – конечно, не больше чем схема. В жизни, особенно в зеркальной, – в искусстве – такой географической точности нет: там, смотришь, задорный московский вихор мелькает на Невском проспекте, там крикливая московская площадь притихнет под строгой тенью петербургского Медного Всадника. Но несмотря на эту перетасовку, сквозь все перемены, во всех зеркалах – можно разглядеть свое лицо у каждой из двух столиц. И, может быть, отчетливей всего это видно в каменном зеркале архитектуры, в том, какой след оставлен здесь революцией в Петербурге и Москве.

Петербург рос как правительственный, императорский город, его строила казна, государство, система. Большая часть зданий, определяющих его лицо, – великолепные работы Растрелли, Гваренги, Томона, Воронихина – вышла из эпохи Екатерины, Первых Александра и Николая. Безвкусие последних императоров, к счастью, не успело положить на северную столицу своей печати: к этому времени основная архитектурная композиция Петербурга оказалась уже законченной. Таким он встретил и революцию, и эта его законченность, архитектурная полнота, была причиной того, что и после революции он сохранил свое прежнее лицо. Для нового – не было уже места почти нигде, кроме петербургских окраин: только там революция и оставила следы. Там – кругом Петербурга – медленно растет Ленинград, элементами которого является, например, удачно скомпанованный квартал новых домов для рабочих у Нарвских ворот, с огромным отлично оборудованным театром – Домом культуры, и такие же Дома культуры в других рабочих районах.

Совсем по-иному, по-восточному, строилась царская Москва: капризно, раскидисто, пестро, бессистемно. Ее ростом не руководила ничья единая воля. В противоположность императорскому Петербургу она была помещичьей и купеческой столицей – купеческой по преимуществу. Разбогатев-

шие выходцы из какой-нибудь уральской глуши, с волжских старообрядческих скитов – оседали здесь и строили для себя "особняки", по своей уральской и волжской фантазии. Так же как дворцы для Петербурга – для Москвы типичны эти "особняки", дома для одной семьи, бесцеремонно расположившиеся рядом с современными многоэтажными громадами. И кроме особняков – церкви, бросающееся в глаза множество церквей, большей частью очень древних, XIV-XV вв., наследство той эпохи, когда Москва была столицей благочестивых царей.

Как только Москва после революции снова стала столицей, она была наводнена огромным количеством учреждений и чиновников, рожденных новым социалистическим типом хозяйства. Острейший жилищный кризис, какого не испытывала ни одна из европейских столиц, заставил спешно заняться постройкой новых домов. Уступая им место, с центральных улиц Москвы стали исчезать прежние небольшие "особняки" – и стали исчезать церкви (что было связано и с антирелигиозной политикой власти).

Лицо города, отдельных его частей – особенно изменяет снос таких характерных строений, как церкви. Те, кто видел, например, прежнюю площадь на берегу Москва-реки с храмом Спасителя, теперь не узнают ее: видной издалека золотой головы, огромного желтовато-белого тела храма – уже нет. Это колоссальное здание большой архитектурной ценности не представляло, но нельзя не пожалеть о разрушении таких старых построек, как Симонов монастырь, Чудов монастырь в Кремле, как старая Сухарева башня, очень украшавшая площадь в конце Мясницкой улицы. В иных случаях снос таких старых построек оказался оправданным с точки зрения архитектурно-композиционной. Так, очень выиграл вид на кремлевскую Красную площадь после сноса Иверских кремлевских ворот и Иверской часовни; теперь со стороны Охотного Ряда на синем фоне неба виден великолепный собор Василия Блаженного, раньше заслонявшийся воротами и часовней.

Новых, недавно построенных домов совсем не видно в центральных частях Москвы. Именно "бросаются в глаза": это – вторгшаяся в старую Москву Америка, вернее – общедоступное берлинское издание Америки – "конструктивные" комбинации каменных кубов, типа работ Корбюзье. Но мос-

ковский вкус требует – "чтоб по всей форме была мода": Москва постаралась "перекорбюзьерить" Корбюзье, там иные из таких новых зданий еще суше, абстрактней, голее. Типичный пример этого стиля – выкрашенный в темную краску угрюмый куб Института Ленина в самом центре Москвы на Тверской улице. Некоторые из левых московских архитекторов объявили этот американско-берлинский стиль "пролетарским" (а стало быть – самым модным), но... пролетариат не поверил и запротестовал, когда эти унылые кубы стали расти в рабочих районах. Один из виднейших московских архитекторов, Щусев, признался: "Оказалось, что упрощенный конструктивистский тип архитектуры не во всех случаях близок и понятен массам... Коробкообразная, плохо сработанная внешность зданий скоро приелась... Потребовалось знакомство с работами великих мастеров прежних эпох... Архитектура без усвоения двух родственных искусств – живописи и скульптуры – не может справиться со своими задачами..."

Из двух родственных архитектуре искусств – скульптура, казалось бы, должна была расцвести в новой революционной России: победившая революция обнаружила явное стремление закрепить себя в веках установкой соответствующих монументов на улицах и площадях обеих столиц. Монументы эти очень быстро размножались в первые пореволюционные годы, но так же быстро и исчезали, ибо они делались из самых недолговечных материалов – вплоть до гипса. Такая непредусмотрительность была очень счастливой: сделанные наспех, дисгармонировавшие с архитектурным окружением, эти фигуры, бюсты, бюстики отнюдь не украшали революционных столиц. Иные из них по новой советской терминологии были бы, пожалуй, теперь признаны даже вредительскими: как иначе назвать один из первых петербургских памятников Марксу – бюст (работы Матвеева), изображавший основоположника коммунизма... с моноклем в глазу?! Маркс, как известно, действительно носил монокль, но этот буржуазный аксессуар слишком резко нарушал канонизированный образ.

Императорский период, сравнительно мало заметный в Москве, на улицах и площадях, на набережных и в парках Петербурга оставил целую бронзово-каменную летопись, открывающуюся великолепным, воспетым Пушкиным Медным Всадником работы Фальконета. У революционного Петербурга хватило вкуса и выдержки, чтобы сохранить, за самыми малыми исключениями, все эти монументы. И у Петербурга хватило чувства стиля, чтобы один из немногих, уже не временных, а постоянных революционных монументов "фигуру Ленина" – поставить не в центре, не среди ампирных зданий и императорских памятников, а ближе к рабочим окраинам, к Ленинграду (на площади у Финляндского вокзала). Москва с прежними памятниками обращается более непринужденно; так, года два назад старые москвичи с изумлением увидели, что памятник Минину и Пожарскому переселился с своего места, поближе к собору Василия Блаженного. В новых своих постоянных монументах Москва предпочитает, как и в новых домах, "геометрический стиль" (белый обелиск в Александровском саду, серый – на бывшей Скобелевской площади). К сожалению, пока среди новых памятников ни в Москве, ни в Петербурге нет ни одного, который возвышался бы над средним уровнем, медный голос которого звучал бы с силой, хотя бы отдаленно приближающейся к силе петербургского Медного Всадника.

Типичное петербургское здание с колоннами на набережной Невы: Петербургская Академия Художеств, резиденция другой, соседствующей с архитектурой музы – живописи. Еще с XVIII века, когда основана была Академия, столицей русской живописи стал Петербург. Незадолго до войны и революции через петербургское "окно в Европу" занесло семена нового французского искусства, и скрещение их с старой русской живописной культурой дало богатейшие всходы в группе художников, объединившихся под именем "Мир Искусства". В Петербурге, превратившемся в Ленинград, этим художникам стало тесно, и большая часть из них стала теперь художниками Парижа и Нью-Йорка. Но созданных ими традиций и работ мастеров, оставшихся верными Петербургу, оказалось достаточно, чтобы Петербург сохранил за собой в этой

области первое место и теперь, когда официальной столицей стала Москва. Нельзя, разумеется, говорить о "петербургской" и "московской" школах живописи: диффузия в этой области еще естественней, чем в других, – но Москву, конечно, можно узнать и здесь.

В истории Москвы в эпоху "смутного времени" рядом с именами царей записаны имена самозванцев. Не обошлось здесь без самозванцев и теперь. "Трамвай Б", "Бубновый Валет" – под такими кличками скрывались они в Москве до революции; это были члены одной семьи – футуристов. После революции футуристы вместо прежних своих лозунгов взяли лозунги Октября: они объявили себя полномочными представителями революции в живописи и свое искусство – "пролетарским". Несколько лет малиновые и синие кубистические рабочие красовались на революционных знаменах и плакатах, но затем – повторилась та же история, что с "пролетарским стилем" в архитектуре: принятых снобами образцов "пролетарского искусства" – не принял пролетариат. Реакция здесь была еще резче, и она выразилась в том, что маятник живописи от крайне левой точки откинулся до крайне правой (формально). Вакантную резиденцию "пролетарских художников" захватили новые самозванцы – "ахровцы" (от "Ассоциация Художников Революции" – "АХР"), пытавшиеся воскресить примитивно-натуралистический, резко тенденциозный жанр. Художественные результаты их деятельности оказались так убоги, что они потеряли свое положение еще быстрее, чем футуристы, у которых, по крайней мере, было искреннее желание обновить форму, хотя они и зашли тут далеко "левее здравого смысла". Петербург с большой выдержкой ждал конца эпохи самозванцев – и по-видимому в течение последнего года этот кризис разрешился: все советские художники вошли в единое общество, построенное на основе не только модных политических лозунгов, но и на принципе подлинного мастерства. Художественно-руководящая роль в этом обществе, кажется, останется за мастерами, близкими к "Миру Искусства".

Кризис другого, уже специфически-советского типа, параллельный наблюдающемуся и среди европейских художни-

ков, это – кризис станковой живописи. "Станковисты" еще работают, как в Москве, так и в Петербурге, но работают преимущественно для себя – в лучшем случае, чтобы показать свои картины на выставке, а затем – украсить стены своей мастерской. С окончанием эпохи НЭПа исчезли без следа все нувориши, торопившиеся продемонстрировать свою культурность покупкой картин; в бюджет теперешнего советского обывателя никакие предметы роскоши, в том числе и картины, не могут войти; государство, бросившее все свободные средства на развитие промышленности, тоже не в состоянии затрачивать много на поддержку художников. Экономика поставила мастеров станковой живописи перед вопросом о необходимости искать выхода в работах, доступных массовому потребителю – в колонизации областей прикладного искусства.

Начало этой колонизации еще в годы военного коммунизма положил Петербург, открывший великий исход художников на книжные поля – на работы по книжной графике. Уже тогда в Петербурге возник целый ряд художественных книгоиздательств, объединивших вокруг себя первоклассных мастеров и оставивших после себя на полках книгопоклонников маленькие художественные музеи (превосходные издания "Аквилона", "Петрополиса", "Академии"). С окончанием НЭПа эти частные издательства в качестве капиталистических предприятий были ликвидированы, но их культурные традиции и их технические силы остались, сконцентрировавшись за последние годы преимущественно около двух издательств: кооперативного "Издательства Писателей" и перешедшего в руки государства изд-ва "Академия". За Петербургом – потянулась и Москва, несколько позже – художественные издательства появились и там, но лучшие образцы художественной книги пока по-прежнему выходят в Петербурге. Во всяком случае, как в Москве, так и в Петербурге, одинаково наблюдается это характерное явление: массовый переход художников от мольберта к книге.

Для сравнительно немногих живописцев оказалась открытой другая область, измеряемая уже не сантиметрами книжного поля, а десятками метров театральной декорации. Здесь ве-

дущую роль бесспорно заняла Москва, "моду по всей форме" долгое время диктовал и Петербургу, и всей России – конечно, Мейерхольд. Эта новая мода "конструктивных декораций", изгонявшая из театра все следы живописи, упразднявшая театральные костюмы (замененные одинаковой для всех персонажей "производственной одеждой") – по своей схематичности и оголенности была совершенно параллельна тому, что происходило и в других областях. К счастью, Мейерхольд прошел долгую петербургскую школу, и главное, это – человек гораздо более талантливый, чем его левые соседи по другим искусствам, и потому работавшие по его принципам театральные художники дали ряд очень интересных работ (работы москвичей Нивинского, Рабиновича, Шлепянова, петербуржцев Дмитриева, Акимова). Но от этой скелетной, геометрической моды теперь уже отказался и сам автор ее. Наряду с возвратом к многокрасочным декорациям и богатым костюмам (особенно в опере и балете), в качестве "последнего слова" выдвигается на первый план метод "концентрированного реализма", требующий постройки на сцене "объемных", "трехмерных" декораций и обстановки спектакля минимальным количеством "реальных вещей".

Из всех семи сестер – женская стихия полнее всего выражена, конечно, в Талии и Терпсихоре. Театр начинает жизнь только с того момента, когда он оплодотворен мужским началом – драматургом; актер только тогда становится настоящим артистом, когда он до конца отдается выбранной роли; режиссер – только опытный воспитатель, по-своему формирующий в ребенке заложенную автором наследственность. И если "Москва – женского рода, а Петербург мужеского", то где же, как не в Москве, театру было найти наиболее благодарную почву? И можно ли было ожидать другого, чем полной победы московских театров? Здесь Петербург сдался на милость победительницы, он до конца признал ее власть. Настоящие петербургские театралы в свои драматические театры уже не идут – они ждут московских гастролей.

Это не значит, что в стане победителей – все спокойно: усталое равновесие старости – там еще далеко, там еще идет борьба между русской театральной Москвой и новейшей Мо-

сквой – "американской". Америка, стремление к необычности, к сенсации, к блестящему трюку, чисто американская бесцеремонность в переделке на свой лад пьесы, эффектная, беспокойная, всегда "самая последняя" – мода – это, конечно, Мейерхольд. Его стремительным американским натиском Художественный театр Станиславского в первые годы после революции был отодвинут на второй план. Мейерхольд был признан вождем революционного театра, он – член партии, он – "почетный красноармеец", он – диктатор Театра имени Мейерхольда, его вассалы – Театр Революции, Студия Малого театра, Трам (Театр рабочей молодежи); его лазутчики проникают даже в бывший "императорский" Малый театр, в созданный учениками Станиславского Вахтанговский театр, где появляются постановки мейерхольдовского типа.

Но слишком быстрое американское "просперити" повело к кризису: параллельно с отходом от крайне левых позиций во всех областях искусства, два года назад вкусы театрального зрителя и (что имело еще более реальные последствия) вкусы московских властей – явно сдвинулись в сторону Станиславского. Еще до этого у Мейерхольда началась полоса неудач – провалом пьесы Маяковского "Баня"; далеко не полный реванш дали ему постановки "Ревизора" и "Горя от ума"; даже его гениальная режиссерская выдумка не могла спасти плохой пьесы "Вступление", поставленной в последний сезон. Совсем недавно Мейерхольду изменил его петербургский вассал – Александринский театр: руководство этим театром перешло в руки одного из старых учеников Станиславского.

Этот сдвиг театральной равнодействующей от крайней левой к центру отражается и в репертуаре, где вновь появились классики, оттесняя на второй план часто второсортные советские пьесы. От периода рискованных экспериментов Москва переходит к более спокойной и организованной театральной работе, к закреплению своих побед. Побежденные петербургские театры светят только отраженным светом Москвы. Единственный форт, еще не выкинувший белого флага, – это петербургский Театр оперы и балета (бывший Мариинский театр), до сих пор оспаривающий первое место у московского Большого театра.

Первое десятилетие после революции – в оперно-балетном театре не благополучно, как в Петербурге, так и в Моск-

ве. Труппы этих театров гораздо сильнее, чем драматических, были обескровлены утечкой первоклассных артистических сил за границу. Эти потери быстрее восстанавливались в петербургском Мариинском театре, унаследовавшем от императорской эпохи богатые традиции и лучшую школу, особенно в балете. Неблагополучно было и в репертуаре, который пытались советизировать форсированным темпом. Но легкая оперно-балетная ладья оказалась неприспособленной к перевозке тяжелого груза утилитарности: большая часть постановок "индустриальных", агитационных балетов и опер потерпела крушение (балет "Болт" в Петербурге, опера "Прорыв" в Москве и др.). Это вызвало поворот к классическому репертуару, в опере и балете еще резче выраженный, чем в драме. Петербург, кроме того, нашел еще и другой выход: он открыл свое "окно в Европу" и показал ряд очень удачно и остро интерпретированных новых европейских опер ("Прыжок через тень" Кшенека, "Воццек" Берга, "Дальний звон" Шрекера и др.). "Опера и балет – царь и царица петербургского театра", – так было, по свидетельству Гоголя, сто лет назад – так осталось до наших дней. И не сыграли ли здесь решающую роль "индивидуальность", характер северной столицы. Опера и балет – только наполовину живут в женской стихии театра: наполовину – они дышут музыкой, а корни русской музыки – издавна в Петербурге.

Если составить карту музыкальных кладов русской песни, то самые богатые залежи окажутся на севере: здесь, в новгородских, олонецких, архангельских, мезенских селах еще до сих пор сохранилась старая обрядовая, хороводная, лирическая русская песня, в подмосковной России уже давно вытесненная фабричной, музыкально убогой "частушкой". На этих кладах выросла в Петербурге знаменитая "могучая кучка" (Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин). Первая русская консерватория была создана тоже в Петербурге. Из Петербурга отправились завоевывать русской музыкой мир Стравинский, Прокофьев, Глазунов, Рахманинов, дирижер Кусевицкий. Великолепный, с двумя рядами колонн, зал Дворянского Собрания, заполненный петербургской интеллигенцией; сверху, с хор, свешиваются через барьер головы

студентов и курсисток; на эстраде – с своей волшебной палочкой Кусевицкий, за роялем – Скрябин... Кто из бывавших перед войной и во время войны в Петербурге не помнит этих блестящих музыкальных празднеств.

Многое с тех пор изменилось. Зал Дворянского Собрания – стал залом Ленинградской Филармонии. Умер Скрябин – умер не только физически: его утонченно-чувственная мистика перестала быть слышной, этот недавний кумир уже совсем забыт. Нет Кусевицкого – и, нужно сознаться, нет новых очень крупных русских дирижеров (лучшие концерты идут под управлением иностранных гастролеров). Но зал Филармонии по-прежнему собирает весь цвет интеллигенции, уцелевшей от Петербурга и выросшей в Ленинграде. В Москве – иное: там такие блестящие собрания можно скорее встретить в театрах, но петербуржцы остались меломанами прежде всего.

Сложнейшая, почти математическая, природа музыки создает для нее броню, надежно защищающую ее от микробов дилетантизма, которым гораздо легче было проникнуть в живопись, в литературу, в театр. В музыке поэтому менее болезненно протекали процессы, наблюдавшиеся в других областях искусства; музыкальная организация, пытавшаяся спекулировать на политических лозунгах ("РАМП"), умерла еще в младенческом состоянии. Почти не было попыток заменить органический рост нового содержания в музыке – фабрикацией скороспелых музыкальных гомункулюсов. С большим опозданием развиваются в музыке фазы борьбы между формальными течениями. "Левое" крыло, родственное новым французам, Шенбергу, Хиндемиту, Стравинскому, – до сих пор задает основной тон (едва ли не самым ярким и талантливым представителем этого является молодой петербургский композитор Шостакович, автор оперы "Нос" на сюжет Гоголя и ряда балетных, оркестровых и фортепианных опусов). Но недавно в Петербурге возникла новая группа (композитора Щербачева), которая стремится восстановить в правах мелодию, утерянную в погоне за остротой и оригинальностью гармонизации, типичной для крайней левой. В этом, если оглянуться на театр, можно найти признаки явления, совершенно параллельного отступлению "мейерхольдизма" перед эмоциональным театром. И в полной аналогии с театром за последние годы на первый план выдвигается классический репертуар, особенно – Бетховен, музыка которого трактует-

ся как "оптимистическая", дающая зрителю "зарядку бодрости". Из современных "заграничных русских" композиторов больше всего привлекает публику Стравинский: одним из крупнейших событий в советской музыкальной жизни было первое исполнение "Эдипа" и "Свадебки" Стравинского замечательным петербургским хором Климова.

Но если уж дело касается каких-нибудь небывалых "американских" затей в музыке, то тут уж, конечно, первое слово за Москвой. Москва, например, изобрела "Персимфанс" – первый симфонический оркестр, свергнувший власть дирижера и самоуправляющийся, в порядке коллективном. Московские эдисоны строят аппараты электромузыки, "музыки будущего". Только в Москве могла быть и была сделана попытка перепрыгнуть в еще более отдаленное и утопическое будущее: несколько лет назад, во время одного из революционных праздников, новая столица услышала симфонию одного молодого московского композитора, исполненную на заводских гудках; дирижировать этими "голосами города" оказалось невозможно, получился нестройный хаос. Кстати сказать, резко изменился, американизировался и тембр голоса самой Москвы, после того как лет пять тому назад там были сняты все церковные колокола. Петербург, даже больше – Ленинград, музыку колоколов сохранил у себя до сих пор.

Больше всего материала для суммарных выводов, для итогов – дает, конечно, литература. И это понятно, потому что здесь собраны элементы всех искусств: в композиции – архитектура, в типах – резец, в пейзаже – краска, в стихе – музыка, в диалоге – театр. "Московские" и "петербургские" обертоны, которые слышны в голосах других искусств, в советской литературе звучат особенно отчетливо и полно. Здесь, может быть, виднее всего, что "Москва – женского рода, Петербург – мужеского" и что над Петербургом – ветер Европы, а над Москвой – Америки.

Большая дорога русской литературы до революции проходила через Петербург. Здесь был стольный город русской

литературы, Москва много десятилетий оставалась только русской провинцией. Так на нее петербуржцы всегда и смотрели. "Петербург любит подтрунить над Москвой, над ее неловкостью и безвкусием", – это отмечал еще Гоголь, добавляя, что в свою очередь "Москва попрекает Петербург тем, что он не умеет говорить по-русски". Настоящему русскому языку и Пушкин советовал учиться "у московских просвирен" – и учился сам, но все-таки, как и Гоголь, он оставался петербуржцем, поэтом "Северной Пальмиры". Красавица Нева и на берегу ее вздыбивший своего коня медный Петр, петербургские каналы и глядящиеся в зеркало их дворцы, призрачные туманы и сумасшедшие белые ночи, и люди, носящие в себе что-то от безумия этих ночей, от разрушительных буйств Невы, внезапно выливающейся из гранитных берегов и сметающей все на своем пути – все это навеки запечатлено в русской литературе, начиная от "золотого" ее века, от Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, вплоть до заканчивающих "серебряный" век Блока, Сологуба, Белого, Ремизова. Москва в окуляр большой литературы попадала изредка и как-то случайно, только один Толстой делил себя почти поровну между Москвой и Петербургом. Все другие, покидая на своих страницах Петербург, редко задерживались на полдороге в Москве и этой провинциальной столице предпочитали гоголевскую экзотику доподлинно русской провинции.

Так весь XIX век рос и строился Петербург в литературе – и строилась в Петербурге русская литература. Здесь, за малым исключением, издавались все влиятельные русские журналы, здесь работали все крупные издательства, здесь рождались и строились литературные течения. Здесь, уже на нашей памяти, перед войной, на смену долго царствовавшей династии реалистов, законченной Буниным и Горьким, пришли символисты, выславшие своих наместников и в Москву. Москва признала их, она послушно платила им литературную дань и только накануне катастрофы, накануне войны, вдруг взбунтовалась. Это не был, впрочем, серьезный бунт, это была скорее взбалмошная, истерическая выходка ("Москва – женского рода" – подшучивал Гоголь): в Москве под заглавием "Пощечина общественному вкусу" был опубликован (1912) первый манифест русских футуристов, предлагавший "Пушкина, Достоевского и Толстого – выбросить за борт корабля современности", не говоря уже о "всех этих Горьких,

Блоках, Сологубах, Буниных и прочих". Над московскими молодыми людьми, выставившими эти скромные требования, в Петербурге посмеялись и забыли о них. Никому и в голову не приходило, что эти молодые люди скоро окажутся на капитанском мостике литературного корабля. Никто (за исключением – поэта-визионера Александра Блока) не чувствовал, что орудие социальной революции уже заряжено и вот-вот грянет выстрел...

В романах Льва Толстого бомба, упавши, прежде чем взорваться, всегда долго крутится на месте, и перед героем, как во сне, проходят не секунды, а месяцы, годы, жизнь. Бомба революции упала в феврале 1917 года, но она еще долго крутилась, еще долгие месяцы после этого все жили как во сне, в ожидании самого взрыва. Когда дым этого страшного взрыва наконец рассеялся – все оказалось перевернутым – история, литература, люди, славы.

Неожиданно для Петербурга – и еще неожиданней для себя самой – Москва оказалась столицей, резиденцией новой власти. Неожиданно для многих новая власть оказалась чрезвычайно заинтересованной судьбами вообще искусства и литературы в особенности. Литературная политика тогда делалась наспех, с разбега, а разбег был – влево, как можно левей, по-московски.

И тут сразу же в литературе обозначился водораздел между Москвой и Петербургом: Москва, без оглядки, покорно покатилась влево, Петербург – заупрямился, он не хотел накопленные богатства "выбрасывать за борт корабля современности". Нечего и говорить о символистах: им, выросшим в тепличной атмосфере "башни из слоновой кости", нечем было дышать в этом вихре, где озон смешан был с тучами грязного мусора. Но даже и Горький тогда в какой-то мере оказался в "петербургских" рядах, в литературной оппозиции. Энтузиастов, принимавших все, без петербургской резиньяции, новая власть тогда нашла только в двух группах: футуристов, заготовленных Москвой еще до революции, и в новой группе "Пролеткульт", объединившей главным образом поэтов с подлинными пролетарскими паспортами. Обе эти группы, понятно, получили поддержку власти. Но Пролеткульт – был только питомником, инкубатором, попыткой в кратчайший срок изготовить лабораторным способом новые пролетарские таланты. К удивлению руководителей этой лаборато-

рии скоро обнаружилось, что и пролетарские таланты рождаются в естественном порядке и подчинены естественным законам медленного и трудного роста – как это было, например, с Горьким. Неверные, срывающиеся, как у молодых петушков, голоса Пролеткульта без труда были заглушены мощным басом вождя футуристов – Маяковского.

Этот поэт огромного темперамента и исключительного версификационного мастерства на несколько лет сумел загипнотизировать аудиторию, даже рабочую, сумел завоевать для футуризма даже некоторых коммунистов, приставленных к литературе. Забыто было кровное родство русского футуризма с буржуазным итальянским, забыты были дореволюционные снобистические лорнеты и желтые кофты Маяковского и его друзей: изобретатели "желтой кофты" первые завладели правом на красный мандат – на представительство революции в литературе.

Впрочем, следует сказать точнее: не в литературе вообще, а только в поэзии. В журнале футуристов "Леф" убогая, дилетантская проза появлялась чрезвычайно редко, где-то на задворках. За все время своего существования футуризм не создал ни одного прозаика; даже Маяковский, не раз по секрету признававшийся автору этой статьи, что он "сел наконец за роман", – очевидно тоже не справился с поставленной им себе задачей. И это очень характерно для футуризма – течения прежде всего эмоционального, "женского". Пусть из этих эмоций футуристы подчас складывали оды для прославления логической стихии разума, но сам футуризм по своей природе оказался неприспособленным к логической работе построения сюжета в романе или даже новелле.

Совершенно естественно, что новая литературная группа, вскоре начавшая конкурировать с футуристами, оказалась тоже группой поэтов и родилась тоже в Москве. Это были имажинисты, оспаривавшие у футуристов право именоваться самыми левыми – и следовательно, самыми модными. Если футуристы размахивали пролетарской эмблемой нового российского герба – молотом, то имажинисты имели все основания взять своим символом еще оставшийся неиспользованным крестьянский серп, потому что к этому времени, к началу НЭПа, крестьянство уже начинало выступать в качестве новой социальной силы. Так рожден был крупнейший крестьянский лирик – Есенин, начавший писать до революции. С таким же

правом, как Маяковский мог сказать: "Футуризм, это – я!", Есенин мог заявить: "Имажинизм, это – я!" Построение поэтической работы на образе, хотя бы и очень новом, ничего нового по существу не представляло, и нужно было очарование песенного таланта Есенина, нужен был романтический соблазн самой биографии этого московского Франсуа Вийона, чтобы заставить слушать себя после чугунных громов Маяковского, чтобы занять на московском Парнасе тех лет место рядом с Маяковским.

Очень любопытно и характерно, что футуризм и имажинизм как поэтические школы не смогли пустить корней среди петербургской литературной молодежи: здесь был другой дух, более "мужской", более скептический, более склонный строить новое не на опустошенном догола пустыре, а на фундаменте прежней, западной культуры, хотя бы она и называлась страшным именем "буржуазной". И Есенин, и Маяковский, оба были враждебны Западу: первый – во имя своеобразного славянофильства, во имя веры в большевицко-мужицкую Русь; второй – во имя новой, московско-американской, сверхмашинной коммунистической России. Из всех петербургских поэтов тех лет только один Блок был антизападником (великолепные его поэмы "Скифы" и "Двенадцать"). Впрочем, его отталкивание от Запада доходило до такой степени, что оно перешло в некоторое отталкивание и от революции, когда в ней из-под первоначальных стихийных форм стал все сильнее выпирать сухой марксистский каркас.

Но Блок был только единицей, он шел один, за ним не было никого. Это стало особенно ясно, когда на перевыборах председателем Петербургского Союза Поэтов был выбран, вместо Блока, Гумилев. За границей имя его знают главным образом потому, что он был расстрелян ЧК, а между тем в истории новой русской литературы он должен занять место как крупный поэт и глава типично петербургской поэтической школы "акмеистов". Компас акмеизма – явно указывал на Запад; рулевой акмеистического корабля стремился рационализовать поэтическую стихию и ставил во главу угла работу над поэтической технологией. Недаром же Блок и Гумилев в области художественной – были врагами, и недаром за последние годы в советской поэзии наблюдается явление на первый взгляд чрезвычайно парадоксальное: молодое поколение пролетарских поэтов, чтобы научиться писать, изучает стихи

не Есенина, не автора революционных "Двенадцати" Блока, а стихи рационалистического романтика – Гумилева.

Поэтическая школа акмеистов существовала тогда в Петербурге не только в переносном, но и в буквальном смысле слова: в те годы работала там Литературная Студия (при петербургском Доме Искусств), сыгравшая большую роль в развитии советской литературы. В этой Студии Гумилев читал курс поэтики и вел поэтический семинарий; параллельную работу по отделу критики вел молодой критик В.Шкловский и по отделу художественной прозы – автор настоящей статьи.

Едва ли будет преувеличением сказать, что из холодных, нетопленных аудиторий этой Студии, где зачастую и лекторы, и слушатели сидели в шубах, вышла наиболее интересная в формальном отношении группа советских прозаиков (Зощенко, Вс. Иванов, Каверин, Слонимский, Лунц). Принятое этой группой название "Серапионовы братья" – известно каждому, кто следил за эволюцией пореволюционной русской литературы, и самое это название уже показывает определенную художественную ориентацию этой группы: на Запад. В некоторых марксистских литературных кругах уже тогда обнаружилась тенденция возврата к натуралистической русской прозе 60-х годов, ставившей себе цели не столько художественные, сколько пропагандистско-обличительные. В противовес этой художественно-реакционной тенденции, в своем манифесте (1922 года) "Серапионовы братья" на первое место выдвинули вопросы мастерства и протестовали против обязательного требования от писателей работ на злободневные темы. Эта позиция, а также элементы романтизма (построенные, однако, не на абстракциях, как у символистов, а как бы экстраполирующие реальность), сближает "Серапионовых братьев" с петербургским течением акмеистов.

Так в городе Гоголя, Пушкина, Достоевского появились свежие, упругие побеги новой русской прозы. Москва за эти годы, когда там звонко пел Есенин и великолепно рычал Маяковский, вырастила только одного нового и оригинального прозаика – Пильняка, и надо сказать, что это был типичный продукт московской почвы. Если у большинства петербургских молодых прозаиков мы найдем по-мужски крепкий, с инженерной точностью построенный сюжет, то у Пильняка сюжетный план всегда так же неясен и запутан, как план самой

Москвы. Если у "Серапионовых братьев" есть родство с акмеистами, то в пестрых вышивках прозы Пильняка мы узнаем мотивы имажинизма – вплоть до его своеобразного нового "славянофильства" и веры в мессианские задачи новой России.

Рождение новой прозы в Петербурге, новой поэзии имажинизма и футуризма в Москве – все это оживление в литературе началось еще задолго до НЭПа, еще в годы полного экономического развала России. Литература вышла из летаргии гораздо раньше, чем экономика, и потому резкий поворот от военного коммунизма к НЭПу, открывший новую главу в истории русской революции, в истории литературы сперва оказался только продолжением предыдущей главы. Смягчение политического режима, появление ряда кооперативных и частных издательств только создали более благоприятные условия для развития литературных явлений, начавшихся еще до НЭПа, и явления эти в первые годы НЭПа носят еще яснее выраженный "персональный" отпечаток Петербурга или Москвы.

Не было случайностью, что именно в Петербурге развернуло тогда свою работу издательство "Всемирная Литература", основанное М.Горьким. Петербург как будто еще раз вспомнил о своем положении "окна в Европу", широко распахнул это окно – и многотысячные тиражи европейских авторов, в образцовых переводах "Всемирной Литературы", разошлись по всей России. Не было случайностью, что с возрождением типа "толстых" ежемесячников именно Петербург стал резиденцией двух непартийных журналов – "Современный Запад" и "Русский Современник" (под редакцией Горького, А.Тихонова и Замятина), в то время как в Москве начали выходить два официозных литературно-художественных журнала – "Красная Новь" и "Новый Мир" (под редакцией коммунистических критиков А.Воронского и В.Полонского). "Современный Запад" продолжал культурную линию работы "Всемирной Литературы". "Русский Современник", объединивший на своих страницах все передовые элементы старой литературы и наиболее талантливую молодежь, был единственным журналом, который в те годы имел мужество резко

полемизировать с пристрастной, сектантской критикой некоторых литературных коммунистических групп. Журнал этот существовал недолго, всего года два, но он останется одним из наиболее типичных памятников "петербургской литературной линии в эпоху НЭПа".

Обе столицы, Москва и Петербург, которым впрыснута была сыворотка НЭПа, с сказочной быстротой меняли даже свой внешний вид. Недавно забитые досками витрины магазинов вновь заблестели огнями; еще конфузясь своего буржуазного облика, прикрываясь полуказенными вывесками, высыпали на улицу кафе и рестораны; вместо стука пулеметов – стал слышен стук котельщиков, каменщиков, плотников, особенно в Москве, где острейший жилищный кризис заставлял по-американски спешить с постройкой домов. Слова "строительство", "план", пока еще в качестве экзотических новинок, замелькали в печати. Для людей, в течение нескольких лет видевших только разнообразные формы разрушения, в строительстве было действительно очарование новизны, почти чуда. И этот новейший, конструктивный мотив не замедлил оставить отпечаток в литературе.

Как все "новейшее" – это произошло, разумеется, в Москве: там у футуризма и имажинизма появился новый соперник: конструктивизм, новая поэтическая школа, громкоговорителем которой явился поэт Сельвинский. Эта сверхмода была воплощением московского американизма, и надо сказать, – воплощением более полным и логически последовательным, чем футуризм. "Конструктивизм отвергает искусство как продукт буржуазной культуры... Задачей конструктивизма является создание нового конструктивного человека. Изобретение и техника являются двумя средствами для достижения этой цели..." – таковы были тезисы конструктивизма. Приходится говорить "были", потому что эта чрезвычайно любопытная литературная школа, как и многие другие, в следующей главе уже перестанет существовать в результате критического побоища, предпринятого новой привилегированной литературной группировкой "РАПП" (о ней речь – впереди).

Но хронологические сроки для этого побоища еще не на-

стали, поля советской литературы еще мирно цвели и давали богатый урожай. К этому времени созрели два новых первоклассных поэта: Пастернак в Москве и Н.Тихонов в Петербурге. Быстро пройдя через стадию новеллы, проза пришла к монументальной форме: появились первые образцы нового русского романа, где через самые различные индивидуальные призмы авторов преломлялся один и тот же материал – русская революция. Как первая любовь – эти первые романы оказались гораздо свежее, искренней, полнозвучней, чем все последующие работы тех же авторов (Пильняка, Леонова, Федина, Форш и др.)

В обновленном оркестре литературы не хватало еще одного инструмента: критики. Очень характерно, что почин в этой области, особенно ответственной и требующей особенно большой культурности, взял на себя опять-таки Петербург, где в первые годы НЭПа организовалась школа критиков-"формалистов". Это было первой серьезной попыткой создать научный, объективный метод критики – в противовес обычным субъективным критическим методам, построенным исключительно на эстетических или политических вкусах данного критика. Исходя из определения сущности искусства как суммы приемов мастерства, формалисты задачей литературного критика ставили объективный анализ приемов, применяемых писателем. Правда, в этой концепции критика сказывалась только отвлеченной анатомией, в ней не было еще начала живой медицины (что только и дает смысл существованию критики) – и все же рядом с формализмом все остальные критические методы, прописывающие литературе самые разнообразные рецепты, были не более чем знахарством. Формализм, объединивший под своим знаменем группу чрезвычайно талантливых молодых ученых (Эйхенбаум, Томашевский, Жирмунский, Шкловский, Тынянов), успел сделать только первые шаги. За анатомией раньше или позже, конечно, пришла бы и научно построенная терапия, по духу очень родственная позитивным тенденциям советской литературы. Но до этой стадии формализм не дожил: как и многие другие литературные группы, он не выдержал натиска РАППа и ушел в небытие.

Пора раскрыть этот таинственный псевдоним: РАПП – Российская Ассоциация Пролетарских Писателей, организовавшаяся еще в первые годы НЭПа и уже тогда начавшая понемногу обстреливать всю остальную литературу статьями своего журнала "На Посту". Этот обстрел, постепенно усиливаясь к концу НЭПа, стал "ураганным" в 1927-1930 годах, когда в общей политике сделан был новый крутой поворот – от НЭПа к пятилетке, к коллективизации деревни.

Стремление победившего класса взять в свои руки производство не только материальных, но и интеллектуальных ценностей: искусства, литературы – выдвинуло лозунги, ставшие в те годы боевым кличем РАППа: "пятилетний план в литературе" и "гегемония пролетарской литературы". Группа молодых московских писателей-коммунистов, руководивших РАППом, без ложной скромности решила, что она может взять на себя роль гегемонов русской литературы, и в том же "ударном" порядке, в каком строилась экономическая пятилетка, перестроить психологию писателей-попутчиков, превратив их, если не в коммунистов, то в ортодоксальных "союзников". К сожалению, у кандидатов в гегемоны не оказалось необходимого в их положении высокого художественного авторитета: и по формальному мастерству, и по разнообразию замыслов, и по количеству талантов – несомненный перевес был на стороне "попутчиков", "пасомые" оказались выше "пастырей". Литературная гегемония как результат свободного художественного состязания, по крайней мере в ближайшее время, никак не могла оказаться в руках РАППа. Нетерпеливым конквистадорам оставалось только одно: водворить свой авторитет методами артиллерийскими.

Партийные их позиции для артиллерийских действий были очень удобны: фактически литературная критика на некоторое время оказалась монополией РАППа. В плановом порядке начался обстрел "по квадратам" отдельных крупных писателей-попутчиков и целых литературных групп. Критические снаряды неизменно были наполнены одним и тем же стандартным газом: обвинение в политической неблагонадежности, причем в это понятие входили теперь "формалистический уклон", "биологческий уклон", "гуманизм", "аполитичность" и так далее. Искренность, талант, художе-

ственные средства писателя – обычно оставались вне поля зрения этой критики. Если этот критический метод и не был обременен чрезмерной эрудицией, то своей цели он во всяком случае достигал безошибочно: обстреливаемым оставалось только уйти, как в блиндаж, в свой письменный стол и не показываться на печатном поле.

Москва, Петербург, индивидуальности, литературные школы – все уровнялось, исчезло в дыму этого литературного побоища. Шок от непрерывной критической бомбардировки был таков, что среди писателей вспыхнула небывалая психическая эпидемия: эпидемия покаяний. На страницах газет проходили целые процессии литературных флагеллантов: Пильняк бичевал себя за признанную криминальной повесть ("Красное дерево"); основатель и теоретик формализма Шкловский – отрекался навсегда от формалистической ереси; конструктивисты каялись в том, что они впали в конструктивизм, и объявляли свою организацию распущенной; старый антропософ Андрей Белый печатно клялся, что он, в сущности, антропософический марксист... Особенно благоприятную почву для себя эта эпидемия нашла в Москве, легче поддающейся эмоциям: среди петербургских писателей – флагелланты были исключением. Но диктатуре РАППа одинаково подчинились и Москва, и Петербург.

Эта глава в истории советской литературы была отмечена явной депрессией. "Литература – служение, а не служба... Не та бездушная, ремесленная служба, которой добивались от нас некоторые печальной памяти товарищи из РАППа, превратившие свою группу в некую пробирную палату для новой советской литературы", – позже писал об этом периоде один из петербургских писателей (ленинградский журнал "Звезда", книга 4, 1933). В жизни страны это был период крупнейших событий. Радикальная аграрная революция, лихорадочная индустриализация страны – все это должно было дать богатый материал для художника, но, разумеется, не в порядке "службы", команды, спешности, противоречивших самой сущности творческого процесса, гораздо более сложного, чем это представлялось командирам из РАППа. Часть крупных писателей, понимавших (вернее – чувствовавших) художест-

венную опасность такой "службы", почти перестали появляться в печати (Бабель, Сейфуллина, Ценский и др.) Иные предпочли уйти от этой опасности в прошлые века — так неожиданно возродился жанр русского исторического романа (А.Толстой, Форш, Тынянов), и очень характерно, что это имело место опять-таки в Петербурге.

Но в то же время и петербургские, и московские авторы дали ряд произведений на самые злободневные темы — индустриализации, "вредительства", обороны и т.д. Удачи здесь были только редким исключением, и такими удачливыми авторами оказались только писатели-коммунисты (Шолохов, Афиногенов) — по причинам очень понятным: эти авторы не были поставлены в необходимость непрестанно доказывать свою благонадежность за счет художественной правды. Романы и пьесы писателей-попутчиков, сделанные в порядке "службы", без настоящего творческого подъема, в большинстве оказались значительно ниже обычного уровня их авторов ("Волга" Пильняка, "Авангард" Катаева, "Соть" Леонова, "Война" Н.Тихонова, "Горячий цех" Форш, "Линия огня" Н.Никитина и др.)

Неблагополучие становилось все очевидней. В недавно еще полнокровной литературе с угрожающей быстротой развивались признаки художественной анемии. Чтобы вновь поставить пациента на ноги, явно требовалось какое-то энергичное лечение...

Хирургическая операция была произведена неожиданно, без всякой подготовки в апреле 1932 года: постановлением Центрального Комитета Коммунистической партии организация РАППа была объявлена распущенной, деятельность ее была официально признана препятствием к дальнейшему развитию художественной литературы. Аналогичные мероприятия были произведены по отношению родственных РАППу организаций, работавших в среде художников и музыкантов.

Это было несомненной победой культурной "петербургской" линии в искусстве — победой, особенно ощутительной в литературе. Совершенно не соответствовавшую действительному соотношению художественных сил гегемонию РАППа — упразднить оказалось не труднее, чем перевернуть страни-

цу. Следующей страницей открылась новая, значительно более обещающая глава советской литературы. Произошло перераспределение писательских сил по их художественному удельному весу – и, естественно, влияние попутчиков тотчас же выросло. Снова слышнее и увереннее зазвучал в литературе голос Петербурга: до тех пор в течение всех последних лет политическая погода в литературе делалась московской "Литературной Газетой", – теперь петербуржцы получили свою газету "Литературный Ленинград". В программной статье эта газета решительно выдвинула на первый план традиционные задачи "петербургской" линии: "Газета должна стать лабораторией мастерства, лабораторией слова, языка, сюжета..."

Бесплодное занятие – "развешивание идеологии на аптекарских весах" (определение "Литературного Ленинграда") – уступает место подлинным литературным спорам. Вчера еще считавшийся единым и обязательным схоластический рецепт "диалектического метода" в художественном творчестве – сдан в архив. Сущность новейших литературных дискуссий сводится к борьбе двух художественных методов – романтизма и реализма, причем пока – явный перевес на стороне последнего. Возврат к классической, монументальной простоте (в параллель к европейским тенденциям "кларизма") становится очередным лозунгом. Очень характерно, что из современных "буржуазных" мастеров можно отметить повышенный интерес в Москве к американскому левому урбанисту Джону Дос-Пассосу.

Хирургически операция 1932 года не оказалась безрезультатной: советская литература почувствовала состояние прилива жизненных сил, которое знакомо всякому выздоравливающему от тяжелой болезни. Но была ли операция радикальной? Не последует ли рецидива болезни?

Париж, декабрь 1933

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

В театр вошел новый зритель – народ. Какой же для этого нового зрителя нужен театр?

Мой ответ на этот вопрос с первого взгляда, пожалуй, покажется странным:

театр для народа – это именно то, что сейчас не нужно для "народа", о чем как можно скорее нужно забыть; *народный театр* – вот то, что может оказаться нужным новому зрителю, о чем до сих пор почему-то забывали и о чем пора напомнить.

Но позвольте: народный театр и театр для народа – да ведь это, пожалуй, одно и то же? Не совсем. Сходство между тем и другим есть, но оно не большее, чем между любовью и ремеслом проститутки.

Театр для народа – это Народный Дом императора Николая II, это театр 2-го сорта, это – "Взятие Измаила". Это – театр, в котором ни народ, ни его вкусы, ни язык никак не повинны: это – театр, созданный верхами для "низов". И если от этого театра остались сейчас какие-нибудь следы – их нужно поскорей уничтожить.

Народный театр – это те своеобразные формы театра, какие в течение веков созданы для себя самим народом, его – очень древней и крепкой – культурой. Это – праздник Ярилы, свадьба, тризна, скоморошья игра, "Пещерное действо", ширма "Петрушки", "Царь Максимилиан"; другими словами – это обрядовый театр, кукольный театр, народная комедия и драма. И эти залежи до сих пор еще лежат почти нетронутыми.

Во всех других областях искусства наши мастера давно уже научились выплавлять золото из образцов народного творчества. Русская деревянная скульптура и икона, русский народный сказ и былина, русская песня и пляс – создали (ес-

ли вспомнить только ближайшие имена) Коненкова, Кустодиева, Рериха, Петрова-Водкина, Лескова, Ремизова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Стравинского, Дягилева. Только пути нашего театрального искусства почти нигде не пересекаются с народным театром – ни на сцене, ни в литературе. *Темы* народного театра еще, случалось, попадали в поле зрения наших драматургов, но только темы, а не *форма*, не способ обработки этих тем. И вот, в то время как на Западе формы народного театра давно использованы целым рядом мастеров – у нас до сих пор едва ли не единственным опытом такого рода являются "русальные действа" Алексея Ремизова (его "Бесовское действо", "Трагедия об Иуде" и "Действо о Георгии Храбром"). Эти вещи написаны пятнадцать-двадцать лет назад, но эти двадцать лет – сто лет: сейчас ремизовские действа имеют все права на место в музее и никаких прав – на место в театре. Кроме Ремизова, формы народной комедии можно еще, пожалуй, найти у Курочкина. И надо сказать, что его нехитрый, грубоватый, веселый "Принц Лутоня" – для нынешнего театра и нынешнего зрителя может оказаться гораздо ближе кабинетных ремизовских действ.

Чем же объяснить, что за этими исключениями русский писатель до сих пор так, как будто равнодушно, проходил мимо народного театра? "Отрыв интеллигенции от народа" – мне приходилось слышать такой ответ. Но дело, конечно, не в том: пусть и был "отрыв" – ведь не помешал же он нашим мастерам очень широко использовать все другие виды народного творчества. Причина, стало быть, в каких-то свойствах самого русского народного театра. Каких же именно?

Если без всякого благочестия, без умилительной слезы (слезы всегда мешают видеть) подойти к нашему народному театру вплотную, то мы увидим, что в большой своей части – это наименее совершенная, наименее зрелая из всех форм народного творчества. Настоящее золото есть и здесь, оно такое же, как и в других жилах, но чтобы из этой жилы добыть столько же золота, сколько из других – нужно размельчить и промыть гораздо больше руды. Именно этим – большей трудностью обработки – и объясняется, что золотоносные пласты народного театра до сих пор лежат плотно прикрытые мхом.

Из всех форм русского народного театра самая богатая и совершенная – несомненно *обрядовый театр*. И это понятно: обрядовый театр живет уже века, его корни в языческих об-

рядах славян, а может быть и скифов. Но формы этого театра так древни, что они уже обветшали и едва ли теперь можно влить в них новое содержание, вместо прежнего, религиозного. Русский обрядовый театр в подлинных образцах был недавно показан нам В.Н. Всеволодским ("Обряд русской свадьбы"), но этот интересный спектакль – музейно-этнографического характера. Попытка создать новый обрядовый театр (Обрядовый театр Туберовского, 1922) только лишний раз показала, что этой формы – не воскресить.

Куда моложе обрядового – русский *петрушечный театр*. С XVI века, понемногу хирея, он дожил все-таки и до наших дней. О Петрушке вспоминали не раз, но ни разу не коснулась его рука настоящего мастера ("Петрушка" Стравинского – не в счет: Стравинский взял только тему, а не форму петрушечного театра). За последние годы самый удачный опыт омоложения русского Петрушки сделан в Москве – художницей Ефимовой и скульптором Симоновичем. С 1918 года они дают спектакли на московских фабриках, в рабочих клубах, в детских домах, в подмосковных селах, в приволжских городах. Всего ими дано 600 спектаклей за время с 1918 по 1924 год. С точки зрения драматургической и литературной тексты их представлений далеко не образцовы – и тем не менее их Петрушка пользуется неизменным успехом. Это еще раз приводит к мысли, насколько правилен в наши дни курс на народный театр.

Еще моложе и потому еще несовершенней – *русская народная комедия и драма*. Образцы этих форм – наперечет: всем известная "Комедия о царе Максимилиане", "Комедия о храбром воине Анике" – и несколько менее значительных вещей (записанных Н.Онучковым и другими). Одним из наиболее серьезных опытов воспроизведения народной комедии была постановка "Царя Максимилиана" в 1912 году, в Доме Интермедий на Галерной. Этот спектакль был, конечно, тоже музейного характера, и сейчас едва ли какой театр рискнет его повторить.

И наконец, последнее: *балаганы* во время масленичных и пасхальных гуляний на Марсовом поле – малафеевские, лейфертовские, берговские балаганы – их помнит еще кое-кто из старших наших современников. Устроители балаганных представлений не очень заботились о соблюдении правил тогдашнего "хорошего тона" в театре – и брали верный прицел на ро-

мантическую драму, на фантастику, на веселую арлекинаду, на раешник. К сожалению, настоящие писатели сторонились от балаганов, пьесы туда поставлялись не драматургами, а драмоделами. В результате репертуар балаганов был литературно – невысокого качества и часто снижался до барабанных пьес "театра для народа". Но все же, несомненно, в балаганах было несколько капель крови от подлинного народного театра – и о них в нашем обзоре нельзя забыть.

Выводы из этого обзора – ясны. Обрядовый театр отжил свое время и поэтому не может быть материалом для сегодняшнего театра; от балаганного театра можно взять только коекакие приемы, но никак не тексты. Остается только петрушечный театр и народная комедия: только здесь и можно искать материала для построения сегодняшнего народного театра.

Речь идет, конечно, вовсе не об эстетической, музейной реконструкции: это никому теперь не нужно. Будем откровенны: подлинный текст хотя бы того же "Максимилиана" показался бы сейчас довольно плоским и бедным. Новый зритель все это уже перерос. Нужно другое: руду народного театра пропустить через машину профессиональной обработки, нужно отсеять весь налипший в царской казарме, в кабаке мусор, нужно использовать не темы, а формы и методы народного театра, спаяв их с новым сюжетом.

Имеем ли право мы, специалисты, так распоряжаться с материалами народного творчества? Я утверждаю, что это не только наше право, но и наша обязанность. Можно ли нам ждать от этого хороших результатов? Я утверждаю, что можно. Средневековая площадная комедия попала в обработку к Гольдони, итальянская импровизационная комедия (commedia dell'arte) прошла через великолепную машину Гоцци – и что же. Подлинные образцы итальянской народной комедии давно почиют в архивах, а работы мастеров Гольдони и Гоцци не сходят со сцены по сей день. Правда, Гоцци случается так же редко, как стотысячный выигрыш в лотерее; но пусть даже новых Гоцци и нет, пусть выигрыш будет куда более скромным – все равно это будет выигрыш, потому что народный театр сейчас – беспроигрышная лотерея.

Предлагаемая сегодня зрителю "Блоха" – является опытом использования форм русской народной комедии. Тематическим материалом для построения этой пьесы послужил бродячий народный сказ о туляках и блохе, а также прекрасный рассказ Н.С. Лескова "Левша", представляющий собой литературную обработку народного сказа. Сюжет этого сказа в "Блохе" развивается несколько иначе, чем у Лескова, особенно это относится к тому тексту, который дан мною Большому Драматическому театру. Опыт московской постановки "Блохи" в МХАТе 2-м убедил меня в желательности изменения текста: вложенная в пьесу ирония до части зрителей (и критиков), по-видимому, не доходила, почему некоторым виделось в пьесе противопоставление русской смекалки – западной науке и технике. Новый текст к таким наивным умозаключениям никаких поводов уже не дает. Кроме того, в пьесу введены некоторые изменения и по мотивам художественного порядка.

Как и большая часть подлинных образцов народной комедии, "Блоха" не представляет собою комедии в чистом виде, но является соединением комического и драматического элементов, со значительным, впрочем, перевесом комического. Комическое в народном театре, в Петрушке, в раешнике – непременно приправлено солью сатиры, всегда очень добродушной; такая сатира составляет основной фон всей "Блохи".

Мне казалось наиболее подходящим назвать "Блоху" *игрой:* истинный народный театр – это, конечно, театр не реалистический, а условный от начала до конца, это именно – *игра,* дающая полный простор фантазии, оправдывающая любые чудеса, неожиданности, анахронизмы. Кстати сказать, через анахронизмы в сюжет игры, взятый из царских времен, с большим удобством может войти современность, даже злободневность.

Наиболее полно условный театр выражается в трех ведущих персонажах "Блохи" – в трех *Халдеях.* Халдеи пришли в "Блоху" одновременно и из старинного русского "действа", и из итальянской импровизационной комедии: это такие же *явные,* работающие на "разоблачение приема" актеры, как и их итальянские родичи – Бригелла, Панталоне, Капитан, Пульчинелла, Труфальдино. На протяжении игры каждый из Халдеев переменяет несколько масок – несколько ролей.

Самое слово "халдей" – название старорусских комеди-

антов. Адам Олеарий в своем "Описании путешествия по Москве" пишет о них: "Они получали от патриарха разрешение в течение восьми дней перед Рождеством и вплоть до Крещения бегать по улицам с особым фейерверком, причем они поджигали бороды прохожим... Одеты они были как во время масленичного ряженья: на головах у них были деревянные размалеванные шляпы, а бороды их были вымазаны медом, чтобы не загорелись от огня, который они разбрасывали". По замыслу, Халдеи в "Блохе" должны нести всю игру и где надо – веселой выходкой поджигать и зрителей, и актеров.

/1927/

БУДУЩЕЕ ТЕАТРА

Есть превосходный способ предсказывать без малейшего риска ошибки: надо предсказывать прошлое. Это делается очень просто. Вы вдруг вспоминаете: "Разве я не был прав? Разве пять лет назад я не говорил, что..." Cher confrère, Вы говорили это, но Вы говорили также и много других вещей, которые никак не оправдались, и Ваше счастье, что читатель рассеян и забывчив, – иначе бы Вам не попасть в профессиональный союз пророков.

Я членом этого союза не состою и потому считаю себя вправе рисковать и ошибаться. Ошибка вообще полезнее истины: истина – это мысль, уже заболевшая артериосклерозом.

Итак, вопрос о будущем театра. И самое радикальное решение этого вопроса: да может быть никакого театра вообще скоро не будет? Не странно ли говорить о театре в эпоху, когда люди дружески обсуждают вопрос о том, каким способом они завтра будут и каким способом не будут убивать друг друга? Не абсурдно ли, что театром занимаются (и как!) в стране, носящей телеграфно-кодное имя U.S.S.R., где не хватает штанов и хлеба? Не бессовестно ли думать о театре в тех странах, где тысячи безработных живут подаянием государства или наименее бессовестных граждан?

Нет: не странно, не абсурдно и не бессовестно. Когда-то, в эпоху, очень далекую от нашей (и очень к ней близкую), в эпоху "кризисов" в Риме – голодная толпа на улицах кричала: "Panem et circenses!" Хлеб и театр ставились рядом, как два самых необходимых продукта, – и они будут стоять рядом всегда. Le theatre – ni passe, ni lasse потому, что он удовлетворяет органическую потребность человека в игре, такую

же органическую, как голод. Пилот, который уже не боится воздуха, начинает играть с ним в "мертвые петли"; писатель, который уже не боится слова, начинает играть с ним, как пилот с аэропланом. Игра – естественное выражение победы человека над чем-то, как крик – естественное выражение боли.

Самая серьезная игра – это игра с судьбой, в кармане у которой спрятано уже давно отпечатанное расписание, с обозначением дня и часа трагической гибели каждого из нас. Спокойное, ленивое время, создавшее теорию, что трагедия – удел только героев, давно прошло. Принцип машинного, массового производства теперь применяется всюду, и судьба, когда-то без конца трудившаяся, чтобы с помощью примитивных орудий изготовить одного Эдипа, теперь с помощью газов выпускает Эдипов комплектами, сериями, полками. Скольких Лиров, всеми преданных и забытых, пустили по свету революции? А разве сроки платежей, надвигавшиеся на Ивара Крэгера, не страшнее, чем Бирнамский лес Макбета?

Трагедия, казалось бы, самая законная театральная форма для нашей эпохи. И тем не менее новой трагедии еще нет – даже в России, несмотря на то, что там уверены, что Бирнамский лес – такой же прекрасный строительный материал, как и всякий другой лес. Беда в том, что машинным способом с большой легкостью можно приготовить сколько угодно Эдипов, сколько угодно сырого материала для трагедий, но для изготовления сложных, редкостных аппаратов, способных обработать этот материал и именуемых шекспирами, – машинная цивилизация не годится. Но, кажется, уже многие начинают догадываться, что пора обуздать взбесившиеся стада машин. Этого ждать уже недолго, а значит недолго ждать и шекспиров.

А пока, вместо настоящего – "хлеб военного времени": вместо трагедии – мелодрама.

Я не случайно упомянул выше о России: это – страна, упрямо пробующая перескочить через барьер лет в 50 прямо в будущее, и при решении вопроса о будущем в любой области следует непременно заглядывать в эту лабораторию – даже противникам вивисекции.

Очень любопытно, что в России практически совершенно исчезла со сцены интимная любовная драма. Этот театральный жанр представляет собой, часто организованное с большим талантом и вкусом, заглядывание через замочную скважину в

чужую квартиру, это — одна из легальных форм бесстыдства. Отнюдь не следует понимать это как порицание: бесстыдство — тоже органическая потребность человека, в других областях для него тоже найдены пользующиеся всеобщим уважением формы, как например — брак. В русской лаборатории пока этот вопрос разрешен так, что он почти не дает материала для коллизии, а стало быть — и для театральной игры: для игры нужны препятствия, тут их пока нет.

Но это, конечно, только "пока". Я не знаю, через сколько десятков лет это будет, но однажды первые страницы всех газет будут заполнены отчетами о международной женевской конференции по вопросам государственного человеководства: так же, как спорят сейчас о калибре орудий — будут спорить о калибре матерей и отцов, которым разрешено будет производить на свет детей. Организовав материальную базу жизни, государство неминуемо должно будет заняться вопросами евгеники, усовершенствованием человеческой породы — и это даст богатейший материал для новой любовной драмы. Но эта драма будет разыгрываться уже не в маленьком адюльтерном треугольнике: она будет строиться на коллизии индивидуума с государством, сурово и беспощадно раздавливающим на своем пути человеческих муравьев — как судьба. И это поднимет любовную драму на более высокую ступень: трагедию.

Я не хочу быть зловещателем, но мне кажется, что единственный человеческий абсолют, как драгоценный металл, как золото, не боящийся ни ржавчины, ни времени — это человеческая глупость. Золотые блески глупости будут сверкать в людях после всех революций, и потому, как бы ни менялся театр, в нем непременно останется фарс, водевиль. Этот простейший вид комедии — игра дураков в умные. Он построен на том же основном принципе игры, как выражения победы над чем-нибудь: несколько неблагополучный по части глупости зритель посмеется над фарсовым дураком — и непременно почувствует себя выше его, он спокойно пойдет спать — победителем...

Высокий комедийный жанр, комедия сатирическая, по-видимому, должен будет исчезнуть. Как это ни странно, но

именно в связи с таким веселым сюжетом, как комедия – приходится вспомнить о серьезном, о политике. Одобряем мы это или не одобряем, хотим мы этого или не хотим, но мир от демократии явно идет к диктатуре, левой или правой. Для театра последствия этого одинаковы: вырождение сатиры. Высокая сатира – это великолепное зрелище маленького Давида нападающего на Голиафа. И только в этой комбинации сатира дает зрителю настоящий комедийный катарсис. Голиафам нашего времени эффект библейского опыта помогает прийти к правильному выводу: шутки Давидовы в военное время – опасны.

Материалы русской лаборатории, ближе всего мне знакомые, только подтверждают этот теоретический вывод: в русском театре сейчас нет образцов новой, большого масштаба сатиры, большие сатирические спектакли там создаются только на музейном классическом материале, как комедии Мольера, как "Ревизор" Гоголя. Новые Гоголи, может быть, и есть, но языки у них на привязи.

Сатира типа современной европейской зрителю, пережившему социальную революцию, уже не может дать нужного материала. Когда Бернард Шоу, кряхтя, опрокидывает парламентскую повозку с яблоками ("The Apple Cart") – какие эмоции это может вызвать, скажем, в русском зрителе? В лучшем случае – жалость к кряхтящему старичку. Его старинная профессия – эпатировать буржуазию – в новых условиях оказывается уже ненужной, а чтобы рискнуть эпатировать пролетариат – для этого у него смелости не хватает*.

Опера и балет – вот уже тут, как будто, плоды русской лаборатории настолько общепризнаны и бесспорны, что отправляясь в будущее их без всякого риска можно уложить в свой театральный чемодан. Увы, это только "как будто": при ближайшем рассмотрении плоды эти оказываются слишком спелыми, чтобы выдержать дальнюю перевозку, их нужно торопиться есть сейчас.

И, по-видимому, в России инстинктивно это чувствуют, публика спешит раскупать билеты на оперные и балетные спектакли, оперные театры полны... если там идут класси-

* Если бы Шоу пробыл в России не девять дней, а остался там надолго, ему уже не пришлось бы восхищаться полным отсутствием там безработицы: безработным скоро оказался бы мистер Шоу. (Вычеркнуто в тексте.)

ческие вещи – Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского. Попытка построить оперу и балет на новом материале – заранее обречены на неудачу. За постройку тракторов, за добывание химического удобрения – можно взяться с величайшим энтузиазмом; но если арию об удобрении запоет даже Шаляпин – это вместо энтузиазма неминуемо даст только комический эффект.

Насквозь искусственные, условные жанры лирической оперы и балета в прежнем своем виде доживают последние дни: их съедает азотная кислота иронии, которой становится все больше в крови у современного зрителя. Впрочем, разрушительной силой азотной кислоты техника уже давно научилась пользоваться для положительных целей – и этим методом пробуют пользоваться наиболее догадливые композиторы, чтобы спасти оперу и балет: движущей силой они берут иронию – и тем обезоруживают зрителя ("Три апельсина" Прокофьева, оперы Кшенека).

Но лирического пафоса былой оперы это не спасет, она разлагается на наших глазах на составные элементы музыки и слова (музыки и танца – в балете), соединявшиеся на сцене искусственным, механическим путем. В театр будущего эти элементы войдут в чистом виде, они дадут там прочное, неразложимое соединение в синтетическом спектакле, о создании которого уже думают лучшие театральные умы. Первые опыты – и несомненно успешные – в этом направлении уже делаются: большая часть драматических спектаклей в новом русском театре сопровождается музыкальным аккомпанементом. Действию, слову – музыка в этом случае не мешает (как в опере): она образует только нужный фон, она создает для спектакля музыкальные декорации. И именно этим декорациям – принадлежит будущее.

Этот essey был бы не полон, если бы я не сказал ничего о самом жестоком враге театра – о звуковом кино, в котором многие видят театр будущего. И как будто бы – они правы: сейчас зритель голосует за звуковое кино, опуская в кино-урну франки и шиллинги. Франко-шиллинговые аргументы слишком сильны, чтобы не победить. Какой, в самом деле, смысл зрителю идти на "Дон-Кихота" с Шаляпиным в театре,

когда *почти* то же он может увидеть и услышать в звуковом кино, заплативши втрое дешевле?

К счастью, решающим моментом в искусстве – и в театре в том числе – является именно это "почти". К счастью, эти монетные аргументы имеют силу только для нашей сумеречной эпохи кризиса, но не для будущего, когда развитие искусства будет определяться другими мотивами. Звуковое кино – это тоже только "хлеб военного времени". Как только настоящий хлеб станет доступен для всех, Ersatz-Theatre звукового кино – займет свое настоящее место, в той области, где он действительно может быть полезен: в педагогике – рядом с учебником и классной доской.

Ноябрь 1931

СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР*

Нечисто что-то в Датском Королевстве – и Гамлет призадумался... Но сегодняшнее положение несравненно серьезней, чем это было во времена Гамлета: нечисто что-то во всех государствах, нечисто что-то в целом мире; кризисом охвачена не одна только экономика, но и наука, религия, семья, искусство, театр.

Одному из самых дальнозорких Гамлетов нашего времени – Освальду Шпенглеру – удалось это усмотреть уже несколько лет тому назад. Теперь это видят все, кто под тем или иным предлогом не закрывает глаз, теперь всюду, на устах у каждого, вопрос: "Быть или не быть?" И какой избрать путь, чтобы "быть"? Оракулов никаких больше нет. Или точнее: есть еще кое-какие, но мы им не верим; мы хотим *знать*. Абстрактная логика, дедукция, все это не может более ответить на гамлетовский вопрос, усложнившийся сверх всякой меры: приходится пробивать себе дорогу в потемках, ощупью, иной раз спотыкаясь, приходится искать решение на длительном пути опыта, где часто требуется тысяча ошибок, чтобы прийти к *одному* правильному решению. Какие бы ни совершались ошибки в гигантской лаборатории, носившей ког-

* Русский текст этой статьи не сохранился. Она была прочтена автором в Праге как лекция 20 декабря 1931 г. Текст статьи известен в немецком, французском и сербо-хорватском переводах, опубликованных в 1932 г., а также в английском – сильно сокращенном – переводе, с поправками автора, впервые опубликованном много лет спустя, в 1975 г., в № 12 "Russian Literature Triquarterly". Публикуемый здесь обратный перевод на русский язык сделан Евгенией Жиглевич с наиболее полного немецкого перевода этой статьи (лекции) Замятина. Фразы, недостающие в немецком тексте, взяты из французского текста, переведенного Александром Тюриным. (Редакторы.)

да-то имя "Россия", ее опыты в любой отрасли представляют исключительный интерес. По своей ли или не по своей воле, лаборатория эта работает ныне на весь мир. По нраву ли ему это, или не по нраву, каждому датскому принцу надобно знать, что же в этой таинственной лаборатории происходит. В особенности, если дело касается области, в которой уже достигнуты неоспоримые результаты, как например, в русском театре.

Говорю совершенно сознательно "русский театр", а не "советский театр". Благородный металл, из которого народы выковывают свою литературу и свой театр, это – язык, однако "советского языка" не существует, есть зато русский, украинский, еврейский, узбекский, татарский и т.д. и соответствующие этим языкам театры. "Советский театр" это только их алгебраическая, абстрактная сумма: я считаю себя вправе говорить лишь об одном слагаемом, так как в моем качестве драматурга я в течение 7-8 лет имел дело исключительно с театром русским. Впрочем, это русское слагаемое несомненно самое важное, имеющее определяющее, направляющее значение, – ведь и Москва имеет то же значение центра, компаса, – направляющего движение всей страны.

Москва... Странный город, ничем не похожий на другие европейские столицы; Америка, пробивающаяся сквозь древние стены Кремля; геометрические контуры мавзолея Ленина и рядом по-азиатски пышная пестрота храма Василия Блаженного; извозчик на изъеденных молью дрожках и последней модели автомобиль Hispano-Suiza, останавливающиеся по команде белой палочки милиционера в белых перчатках,с явно калмыцким раскосоглазым лицом; витрины с икрой и осетриной, а наискосок – длинная очередь стоящих за хлебом.

...Но стоит вам открыть двери гостиницы "Метрополь" на Театральной площади, и все это остается далеко позади: вы оказываетесь на комфортабельном европейском острове: "Метрополь" – отель исключительно для иностранцев, это уже "заграница", и как и за границей, русский червонец здесь не котируется.

Однажды летним вечером 1931 года я ужинал там с известным американским режиссером Сесилем де Миллем; мы

говорили об этих удивительных контрастах, которыми так богата Москва, и, само собой разумеется, – о русском театре наших дней.

– Ваш театр, – сказал де Милль, – сейчас, конечно, самый интересный как в Европе, так и в Америке. Ваши актеры и режиссеры – первые в мире, в этом нет никакого сомнения. Но...

Пусть это "но" останется пока за кулисами нашей статьи. Упоминаю мою встречу с американским режиссером и цитирую его мнение о русском театре для того, чтобы не оказаться в неловком положении человека, который хвалит все свое. Впрочем, я мог бы, наверное, с тем же успехом цитировать любого читателя этой статьи: кто из образованных западноевропейцев не видел русского театра, или, по крайней мере, не слышал о нем и не читал о нем восторженных статей? Кто не знает имен Станиславского, Дягилева, Мейерхольда, Анны Павловой, Шаляпина, Качалова, Чехова? Задумай кто-либо устроить международную театральную олимпиаду – огромное большинство проголосовало бы без всякого сомнения за русский театр. История, кажется, уже произвела подсчет этих голосов: в международном соревновании театров победителем сейчас вышел русский театр.

"Победителей не судят", – гласит старая пословица. Но давно уже пришло врмя перевернуть эту пословицу, как и многие другие, вверх дном: только победителя можно судить, только победителю можно выносить приговор. Судить – это значит, поскольку это в человеческих возможностях, говорить о преимуществах и недостатках объективно и непредвзято. Победитель перед правдой устоит.

Чисто литературное творчество – это замкнутый круг, явление андрогинное: когда я пишу роман, я ни в ком не нуждаюсь, я оплодотворяю себя сам и один провожу всю работу от начала до конца. Но когда я написал театральную пьесу, этим завершена лишь часть художественного процесса, лишь часть становления театрального произведения, и чтобы довести его до конца, необходим еще целый ряд факторов. Театр – результат *коллективной* работы, творческий сплав трех основных элементов: драматурга, режиссера и актера.

Основополагающее отличие современного русского театра от западноевропейского, тайна его успеха именно в том, что его руководители эту коллективность поняли (вернее, почувствовали) и применили ее на практике. Пусть Мейерхольд строит свой коллектив на принципе подчеркнуто театральном, на игре с обнажением театральной иллюзии, а Станиславский – на полностью противоположном принципе завершенной иллюзии, – существенно то, что у каждого театра свое ярко выраженное лицо, своя точка воспламенения, где, как в двояковыпуклом стекле, сходятся все лучи, тем самым приобретая силу для зажигания зрителя. Ни в одном из больших русских театров немыслимо положение, которое мне пришлось наблюдать в многочисленных театрах Берлина и Парижа как явление обычное и повседневное: частую смену состава труппы и набор новых актеров для каждой новой пьесы. В свое время для мейнингенцев это было столь же невозможно, как теперь это невозможно для театров Мейерхольда, Станиславского и Таирова. Современная ориентация европейского театра на силу дарования и мастерства отдельных актеров – его главный недуг, ориентация же русского театра на спаянный общей школой постоянный актерский ансамбль – главная его мощь.

Драматические школы и студии росли после революции как грибы, особенно в Петрограде: драматические студии милиционеров, пожарных, матросов, студентов, служащих самых различных комиссариатов... Но студии эти исчезли с быстротою тех же грибов. Осталось лишь несколько профессионально поставленных школ, как например, Институт сценического искусства в Петрограде и подобные ему институты в Москве и в Харькове. Но и эти училища поставляют, собственно, лишь сырье для тех подлинно значительнейших театральных школ, которые являют собою в настоящее время некоторые русские театры. Существование такой школы обеспечивает театру долголетие; она делает работу театра независимой от работы отдельных его мастеров – ибо такая школа гарантирует преемственность актерского искусства. Особенно характерна в этом смысле театральная школа Станиславского.

До поры до времени можно было думать, что своим ошеломляющим успехом этот театр обязан случаю, объединившему в одной труппе целую плеяду актерских талантов: Москвина, Качалова, Леонидова, Станиславского, Лужского, Книп-

пер-Чехову, Лилину и других. Но за последние несколько лет старые мастера все больше и больше стали отступать на задний план. В прошлом году умер Лужский. Затем перестал выступать Станиславский, оставив за собой лишь руководство театром. Все реже выступают Леонидов и Качалов – и не потому совсем, что их талант угас, а потому, что этот талант не может больше найти применения в новом, революционном репертуаре. Прежнего блистательного Качалова, – Качалова, за малейшим движением которого, затаив дыхание, следил весь зал, – я видел два года тому назад в "Воскресении" (по роману Льва Толстого), в котором он исполнял роль чтеца или, точнее, двойника совести действующих лиц. Но когда он, со своим бархатным голосом, со своими изысканными движениями, выступил в роли мужика, "красного партизана", в "Бронепоезде 1469" Иванова, он напоминал арабского коня, запряженного в воз с дровами: благородный конь воз, разумеется, тянет, но картина эта отнюдь не из отрадных. В качаловском положении оказались и некоторые другие звезды театра – с театрального небосклона исчезли и они: конец театра, казалось, был предрешен.

Однако, ничего подобного не произошло. Школа, коллективный дух театра сделали свое дело: вместо старых звезд взошли новые; среди молодых учеников Станиславского нашлись дарования, вполне достойные старого поколения (актеры Яншин, Хмелев, Ливанов; актрисы Тарасова, Степанова, Еланская). И так, уже в тот период, прежние студии театра Станиславского пустили крепкие корни. Они быстро выросли в самостоятельные театры первой величины – в МХАТ 2 (Второй Московский Художественный театр), развивающий свою деятельность в огромном здании вблизи Большого театра, и в Театр Вахтангова на Арбате.

История Второго Московского Художественного театра в достаточной мере освещает то, что я говорил о работе русских актеров. Одним из основателей, а затем главою этого нового театра был Михаил Чехов, известный в Берлине по своим выступлениям у Рейнхардта и по участию в кинофильмах. В Москве же, в годы, предшествовавшие его выезду из России, он стал кумиром публики. И публика в своем выборе не ошиблась: Чехов, действительно, величайший русский актер современности. Чтобы быть гениальным, актер должен в известном смысле быть женщиной: он должен целиком отда-

ваться каждой роли. Так именно и играет Чехов. На подмостках не существует его личности, твердо и истинно по-мужски себя утверждающей; на сцене живет Хлестаков из "Ревизора" Гоголя, или Гамлет, или комичный Фрезер из "Потопа" Бергера, или трогательный старик Калеб из "Сверчка на печи" по Диккенсу – и все они абсолютно друг на друга не похожи. Именно это преобладание элемента "Ж" (по Вейнингеру) послужило, должно быть, причиной тому, что Чехов стал гениальным актером, но никак не гениальным режиссером. Как бы то ни было, в своем театре он был не только первым актером – он был его сердцем. И когда он несколько лет тому назад выехал из России и остался за границей, казалось, что пульс его театра перестал биться; думалось, что театр погибнет от артистического бескровия. Но и тут удивительная возрождающая сила хорошо слаженного коллектива оказала свое целительное действие: если и не сразу, то постепенно Второй Московский Художественный театр все же оправился от понесенной утраты; он не погиб и не распался: в московском театральном мире он до сих пор занимает одно из первых мест.

На той же основе постоянного актерского ансамбля, крепко спаянного общей школой и многолетней совместной работой, строится успех других театров, возникших в России после революции, – Театра Вахтангова, Театра Мейерхольда, Театра Таирова, Ленинградского Большого Драматического театра, оперных студий Станиславского в Москве. Театр Таирова обладает, правда, такой трагедийной актрисой, как Коонен, а Ленинградский Большой Драматический – таким значительным актером, как Монахов, – однако, основной капитал этих театров – не в отдельных актерах. Прежнее "самодержавие" отдельного актера сменилось в новом русском театре "актерской республикой", и, как мы видим, он от этого отнюдь не пострадал.

Пострадало после революции, собственно говоря, только два театра, своей славой обязанных не столько коллективу, сколько в огромной степени блестящим достижениям отдельных артистов: это Александринский театр в Ленинграде и Малый театр в Москве. Оба этих театра, в прошлом "императорских", типа парижской Comèdie Française, являли собою официальное репрезентативное сценическое искусство, где десятилетиями бережно сохранялись классические традиции и где

были собраны лучшие актеры старой школы. Еще не так давно на афишах этих театров сияли такие имена, как Давыдов, Кондрат Яковлев, Южин, Степан Кузнецов. Даже после их смерти труппы Александринского и Малого театров продолжали, по числу выдающихся актерских единиц в их составах, превосходить многие более молодые театры. Но математика искусства парадоксальна. Из этих выдающихся единиц не могла более возникнуть сумма соответствующей значимости. В первые годы после революции эти театры пытались сохранить свою изолированность, затем они взялись за омоложение актерских кадров и репертуара, однако, ни омоложения, ни молодости не вышло: возникли театры эклектического искусства. Вследствие этого оба театра, вопреки наличию превосходных актерских сил, утратили постепенно свое прежнее значение. В особенно неудачном положении оказался Московский Малый театр, которому пришлось бороться со слишком сильными художественными конкурентами.

Два других, в прошлом "императорских" театра, – Мариинский в Ленинграде и Большой театр в Москве – сумели, вопреки утрате великого императора оперы Шаляпина, остаться на прежней высоте и сохранить уровень своего актерского состава. Балет в этих двух театрах тоже сохраняет свою славную традицию, несмотря на то, что ни Нижинский, ни Фокин, ни Карсавина и ни Спесивцева больше в нем не выступают.

Рампа этой статьи освещала до сих пор одних лишь актеров; режиссеры находились пока за кулисами, но присутствие их все же ощущалось. Да это и не могло быть иначе, раз речь идет об актерских коллективах, спаянных и ведомых *единой* художественной волей – волей режиссера.

Сейчас в России довольно много одаренных режиссеров, но – и здесь опять действует странная математика искусства – их сумма равна двум: Станиславский + Мейерхольд. Они-то и есть две противоположных вершины, к которым устремляются направленности всех других режиссеров. Новая эра русского театра отмечена деятельностью именно этих двух режиссеров. Впрочем, хронология театральной революции не совпадает с хронологией политической революции. Как Станиславский, так и Мейерхольд, начали свою деятельность в первые

годы нашего столетия, и уже незадолго до войны победа их методов, новых методов русского театра над старыми, была совершенно очевидна.

Лишь немногие знают теперь об этом, да и большинству это покажется даже невероятным, факт, однако, таков, что когда-то эти две полярных противоположности – Станиславский и Мейерхольд – в какой-то точке пересекались: было время, правда, очень короткое, когда Мейерхольд был в театре Станиславского актером. Но разве Лютер не вышел из чрева Католической церкви, чтобы стать потом ее непримиримым врагом? Мейерхольд ушел из театра Станиславского, чтобы стать его художественным противником, чтобы построить свою собственную театральную деятельность на диаметрально противоположных основах. Не напрасно Мейерхольд так любит великого мастера Commèdia dell'arte – Гоцци: Мейерхольд, незаконный сын Станиславского, является законным внуком Гоцци; его театр – это театр масок, это прежде всего игра, игра со зрителем, основанная на постоянном, подчеркнутом обнажении театральности, игра, допускающая всякого рода анахронизмы, эксцентрические выходки, диссонансы – все то, что абсолютно невозможно в театре Станиславского. Как правило, зритель на постановках Мейерхольда не смеет и на мгновение забыть, что перед ним актеры, которые именно *играют;* на постановках Станиславского зритель, как правило, не смеет и на мгновение ощутить, что перед ним игра: для него не должно быть игры, а должен быть перенесенный на подмостки кусок настоящей жизни. Искусство Станиславского Мейерхольд не слишком благоговейно называет "заглядыванием через замочную скважину в чужие квартиры"; Станиславскому же работа Мейерхольда довольно часто кажется скорее цирком, чем театром. И действительно, слово "цирк" (конечно, в смысле положительном) довольно часто слышится на репетициях Мейерхольда с его актерами, так как строит он свою работу прежде всего на культуре человеческого тела, на его доведенном до высшей точки развитии – вплоть до акробатики. Станиславский же требует от своих учеников доведенного до высшей точки развития определенных психических способностей – вплоть до своего рода метемпсихоза, до полного перевоплощения в персонажи пьесы, и поэтому вполне логично, что он при своих объяснениях пользуется (по крайней мере, в последнее время) термино-

логией, заимствованной у йоги. Короче говоря, исходной точкой для Мейерхольда служит "материя" театра, для Станиславского – "психика".

Можно было бы, собственно, предположить, что в государстве, где материализм является чем-то вроде государственной религии, Мейерхольду был бы сужден длительный и непоколебимый успех. Но, как бы странно это сначала ни показалось, Мейерхольд в последние годы попал в положение гораздо более трудное, чем Станиславский. Нам это станет, впрочем, совсем понятно, как только мы вспомним прошлое Мейерхольда. Свою карьеру театрального революционера-новатора Мейерхольд начал еще до революции, восстав против театра проблематики времен Леонида Андреева, и вдруг через 20-25 лет – уже в наши дни – ему снова пришлось встретиться с театром проблематики, театром тенденциозным, правда, иного оттенка. Эта встреча, даже при самой теплой взаимной симпатии, не могла бы быть слишком дружелюбной в силу структурных противоположностей: серьезный агитационный пафос пропаганды несовместим с чисто театральным принципом "чистой игры". Плодотворной эта встреча могла стать лишь в одной области, а именно в области высокой сатиры. Но как раз в этой области царит полная творческая засуха, полный репертуарный неурожай. От всех этих противоречий Мейерхольд обычно спасается в неприступные крепости классиков, обороненных от всех атак политической критики.

В свои 60 лет Мейерхольд еще молод; он хочет, чтобы на его сцене старые классики были столь же молоды; поэтому, ничуть не церемонясь, он им пересаживает обезьяньи железы и производит над ними такие же жестокие эксперименты, какие производятся доктором в фантастическом романе Уэллса "Остров доктора Моро". К счастью, пациенты "доктора Мейерхольда" гораздо послушнее и не могут против него учинить восстания, на что у некоторых из них имелось бы уже некоторое право. Изо всех авторов, омоложенных Мейерхольдом (а он ставил Островского, Гоголя, Грибоедова), может быть, один только Гоголь, с гением которого Мейерхольд чувствует сильную родственную связь, мог бы быть признателен режиссеру – за постановку "Ревизора": вместо веселой комедии – как эту пьесу обычно воспринимали в русских театрах – Мейерхольд создал трагикомедию, пронизанную страхом, вызывающую почти ужас. Знаменательно то, что он до-

бился этого одной режиссурой, не прибегая ни к каким изменениям в тексте, если не считать введения музыкальных включений и замены расчленения на акты разделением на "эпизоды" с соответствующей переменой места действия.

Как обычно бывает, ревностные последователи Мейерхольда оказываются "более мейерхольдовцами, чем сам Мейерхольд": опыты, проделываемые ими над классиками, еще "левее". Так, на сцене Александринского театра в Ленинграде возник омоложенный "Тартюф". Действие комедии развертывается в ультрамодной обстановке: на борту океанского парохода, в автомобилях и, Бог знает почему, – в гондоле воздушного шара. Действующие лица одеты, разумеется, по-современному, но каково изумление зрителя, когда он замечает среди них православного священника, муллу, раввина, Папу Римского, Пилсудского, Макдональда... К счастью, эти новоявленные персонажи остаются бессловесными и фигурируют только в пантомимных интермедиях. Другую не менее рискованную попытку, а именно – толкования "Гамлета" – предпринял московский Театр Вахтангова. Оказывается, до сих пор в течение столетий все ошибались: Гамлет отнюдь не трагический, разочарованный в жизни герой: это веселый парень-жизнелюб скептического и циничного склада, во многом напоминающий Фальстафа. Этому "омоложенному" Гамлету под стать и "омоложенная" Офелия, придворная дама сомнительной репутации. Такая Офелия не могла, конечно, сойти с ума от несчастной любви: она просто-напросто возвращалась домой после разгульной попойки – и все ее бессвязные речи никак не результат трагического помешательства, а всего-навсего – алкоголя.

Эти анекдотические факты служат иллюстрацией влияния Мейерхольда на современных русских режиссеров: еще до самого последнего времени ведущее положение неограниченно принадлежало мейерхольдовскому направлению. Школа Станиславского произвела на свет несколько молодых театров; ему удалось воспитать несколько блестящих молодых актеров; но он не создал – как бы странно это на первых порах ни звучало – ни единого режиссера, достигающего уровня своего ментора. Единственным исключением был, может быть, безвременно скончавшийся Вахтангов, творец двух выдающихся постановок: "Гадибука" в московском еврейском театре "Габима" и "Принцессы Турандот" в московском Те-

атре Вахтангова (бывшей Третьей студии Художественного театра). Зато у многих молодых значительных режиссеров заметно близкое родство с Мейерхольдом. Духовными двоюродными братьями Мейерхольда несомненно являются как Грановский, работающий сейчас в немецком кино, так и Таиров, хоть и перенял он больше у поклонника Гоцци, чем у пореволюционного Мейерхольда. К этой же группе принадлежит и возглавитель левой режиссуры Сергей Радлов, ставший недавно одним из руководителей Мариинского театра. Под флагом Мейерхольда работают также многообещающая молодая "Студия Московского Малого театра", новый Бакинский театр и лучший из театров Украины "Березиль".

И все же, рука об руку с отказом от крайне левых позиций со стороны литературы, за последние 2-3 года на первый план снова выступает Станиславский. Прошли те времена, когда публика, одурманенная футуризмом, супрематизмом и конструктивизмом, принимала покорно все, что ей предлагалось. Сошли на нет снобы, все в своей жизни перевидавшие и от театра требующие совершенно необычайного и эпатирующего зрелища. Новый, менее искушенный, зритель требует от театра прежде всего иллюзию реальной жизни, впечатлений более сильных и глубоких, чем те, которые бы он получил от самой превосходной игры. Вот объяснение недавно наступивших изменений в симпатиях русской театральной публики, снова обратившейся к театру Станиславского и наиболее близким ему театрам, таким как Второй Московский Художественный театр и Театр Вахтангова. Поворот этот был в прошлом году как бы скреплен официальной государственной печатью: театр Станиславского был взят под особую опеку Кремля, его красный директор (посаженный властями коммунист) был снят, и Станиславский снова стал единым и всемогущим руководителем своего театра. Нужно отметить, что и Большой театр в Москве был тоже поставлен в такие же особые условия.

Из этого никоим образом, конечно, не надо заключать, что направление Мейерхольда будет теперь нацело вычеркнуто из нового русского театра: след, оставленный им в жизни театральных форм, слишком глубок и не может просто-напросто исчезнуть. Это тем менее вероятно, так как даже прямые последователи Станиславского, такие как Театр Вахтангова и Второй Московский Художественный театр, применяют его

систему уже не в ее чистом виде, а с примесью более или менее сильной дозы "мейерхольдовщины" (так, например, – в интересной работе режиссера А.Дикого во Втором Московском Художественном театре – в постановке "Блохи", представляющей собою весьма оригинальную пересадку театра масок Commèdia dell'arte на русскую почву). Если мне, еретику, разрешат применить терминологию Маркса или, лучше сказать, Гегеля, я назову творчество Станиславского тезисом, творчество же Мейерхольда – антитезисом и, думается мне, именно постепенно распространяющемуся синтезу этих двух направлений принадлежит будущее: это синтетическое направление станет для русской режиссерской работы основополагающим.

Теперь же режиссер этой статьи возвращается к декорациям первоначальной сцены. Москва, Театральная площадь, вид на Второй Московский Художественный театр, гостиница "Метрополь". И конец оставшейся неоконченной реплики Сесиля де Милля:

– Ваши актеры и режиссеры – первые в мире, в этом нет никакого сомнения. Но... где же ваши новые пьесы, достойные этих актеров и режиссеров? В Америке мы следим за вашим развитием с огромным интересом, мы хотим знать о вашем совсем по-новому и своеобразно построенном обществе, чтобы потом сделать самостоятельные выводы, а нам вместо этого подсовывают уже готовые выводы, своего рода проповеди. Нам это очень мало интересно. Разрешите усомниться в том, что и вам это интересно.

Американский режиссер имел полное право на сомнения; неоспоримо, что репертуар – самое слабое место русского театра современности. Здесь мы имеем дело с явлением, кажущимся парадоксальным: оказалось, что гигантскую индустриальную массу было гораздо легче привести в движение, чем столь легкую и эфемерную субстанцию, как драматургия. Но парадоксально это только на первый взгляд; дело тут просто в законе механики: чем тяжелее и плотнее масса, тем сильнее действие, получаемое ею от удара; каков эффект удара по газообразному облаку, достаточно легко себе представить.

В России в 1930 и 1931 годах пытались этот закон соци-

альной механики преодолеть. Газообразное облако драматургии хотели заставить продвигаться со скоростью, равной той, какую развивает, катясь, железный шар индустриализации. Как и следовало ожидать, результат этой попытки оказался для драматургии малоприятным: от быстроты движения газообразное облако рассеялось, породив целую серию расплывчатых, водянистых, тенденциозных пьес, жизнь которых была весьма краткой.

И в самом деле, какие же русские пьесы имели длительный успех? Какие пьесы прочно вошли в репертуар? Их можно перечесть по пальцам.

В течение нескольких сезонов подряд театр Станиславского давал "Бронепоезд 1469" Всеволода Иванова, пьесу из времен гражданской войны; что касается драматургической техники, это не первоклассный материал, однако, благодаря режиссерскому искусству, из него был сделан хороший спектакль. Громадный успех имела пьеса Булгакова "Дни Турбиных" (гражданская война на Украине), цензурой затем запрещенная. И наконец, нужно упомянуть пьесу Катаева "Квадратура круга" – хорошо построенный фарс из жизни советского студенчества.

Во Втором Московском Художественном театре вот уже шесть сезонов идет "Блоха", пьеса автора этой статьи, являющаяся попыткой восстановления русской народной комедии. В том же театре публика довольно дружелюбно приняла также пьесу Афиногенова "Чудак", достаточно добротную советскую вариацию чеховских пьес.

Талисманом Театра Вахтангова стала удачная драма Лавренева "Разлом" – психологическая разработка все той же столь богатой темы гражданской войны.

Надо было бы упомянуть еще две пьесы: "Любовь Яровую" Тренева и "Рельсы гудят" Киршона. Обе эти пьесы удерживают внимание публики в течение долгого времени, главным образом, однако, благодаря новизне сюжета. "Любовь Яровая" была первой пьесой о гражданской войне, а "Рельсы гудят" – первой пьесой, показавшей на сцене завод и заводскую жизнь.

Остается, наконец, "Мандат" Эрдмана, который в Театре Мейерхольда выдержал внушительное число спектаклей. Это один из редких примеров подлинной сатиры, которой литера-

турный климат в России сейчас мало благоприятствует ("Мандат" был поставлен шесть-семь лет тому назад).

Пока что я все время упоминал только московские театры, так как эти театры – как бы пробный камень для пьес: пьеса, успешно выдержавшая такое испытание, обходит затем все большие провинциальные сцены. Так и обстояло дело со всеми названными пьесами. Но оказывается, что в числе "выдержавших испытание" произведений не нашлось, за исключением лишь одной, пьес на истинно актуальные темы, такие, как индустриализация, колхозы и т.д. Когда драматурги в спешном порядке набросились на этот еще текучий и совершенно еще не кристаллизовавшийся материал, произошло нечто, что единственно можно назвать драматургическим абортом: в театрах появился ряд пьес-недоносков, сделанных халтурно, на скорую руку, не выношенных. Как у всех недоносков, у них была несоразмерно большая голова, напичканная первоклассной идеологией, и рахитичное чахлое туловище, не могущее снести груза этой идеологии. Как все недоноски, они нуждались в искусственном питании и быстро погибали, несмотря на все усилия, к которым прибегала в их кормлении критика. Все эти пьесы делались по одному и тому же неизменному шаблону: неизбежным на сцене было промышленное предприятие или колхоз, затем непременно возникал заговор вредителей и под конец так же непременно карался порок и награждалась добродетель...

Основная немощность этих творений не проистекала, как мы видим, из неспособности их авторов: упомянутые сюжеты избирались и такими драматургами, прежние произведения которых были достаточным доказательством их таланта; но результат от этого лучше не становился. Катаев, автор "Квадратуры круга", дал пьесу "Авангард", которую не могла даже спасти (на сколько-нибудь длительное время) постановка такого театра, как Вахтанговский (поставленная в немецком переводе в Берлине эта пьеса выдержала только от четырех до пяти спектаклей). Тренев, автор преуспевающей "Любови Яровой", написал жиденькую колхозную пьесу "Ясный Лог" (поставленную Московским Малым театром осенью 1931 года). Одаренный прозаик Николай Никитин вышел на арену с драмой "Линия огня", которую – при всей ее выдержанной идеологии – сама советская критика вынуждена была признать художественно неполноценной (Таировский театр в Мо-

скве). Алексеем Толстым была написана пьеса столь неудачная, что она, вопреки большому имени автора, вообще поставлена не была. Из всего этого скороспелого суррогатного материала выгодно выделяется одна пьеса, показанная с большим успехом сначала в Ленинграде и затем в Москве: это "Страх" Афиногенова. В этой вещи мы наново встречаемся со всеми стандартными элементами вредительского заговора, но здесь они углублены постановкой нравственной проблемы всеобщего значения – проблемой права революции на террор, и это-то как раз и обеспечивает пьесе долгую жизнь.

Начатая драматическими театрами погоня за актуальностью перекинулась и на оперу и балет. В течение театрального сезона 1930-1931 года Мариинский театр поставил балет под названием "Болт". Сцена представляла собою, конечно, завод; показан был танец рабочих у станков и печей, танец "вредителей", танец "кулацких элементов" и, наконец, как балетный апофеоз, верх великолепия – танцы различных красноармейских частей, вплоть до кавалерии, которая бешено скакала галопом... верхом на стульях. Эффект был не совсем великолепным: премьера балета оказалась его последним спектаклем. Немногим больше продержалась в том же театре опера "Лед и сталь". Одновременно московский Большой театр ставил "производственную" оперу "Прорыв", которую точнее надо бы озаглавить "Провал": если не ошибаюсь, сразу же после первого спектакля она была снята с репертуара. Присутствовавший на премьере Сталин вынес весьма резкий приговор, и участь оперы была решена; в правительственных кругах убедились, наконец, в опасности этой эпидемии и приняли меры для того, чтобы театральный репертуар очистить и дезинфицировать. Как раз в эту пору и было отдано новое распоряжение относительно Большого театра и театра Станиславского. Из списка запрещенных книг был извлечен ряд театральных произведений, весьма слабо связанных со злободневностью, но зато тем более крепко – с подлинным искусством. По приказу свыше был снят запрет с булгаковской драмы "Дни Турбиных", некогда запрещенные пьесы, – как "Мольер" Булгакова и "Самоубийца" Эрдмана, – снова оказались разрешенными. Только что закончившийся сезон 1931-1932 года проходил, в общем, под знаком обновления классического репертуара, в особенности, в опере и в балете. За борьбу против распространившегося в театре заболевания

”красной халтурой” взялись, как видно, всерьез, и можно надеяться, что это приведет к созданию нормальных условий в работе драматурга. Талантливый молодой драматург Олеша определил положение метко и кратко: ”Писатель должен иметь время думать”.

До сих пор речь шла о профессиональном, общепризнанном театре, который, собственно, лишь продолжал начатую задолго до революции работу. Но в театральной жизни существуют явления, у которых нет предреволюционных предков, и без обзора их этот очерк о современном русском театре был бы неполон. Явления эти тем более интересны потому, что, поскольку мне известно, в современном европейском театре им нет себе подобных.

Если нам следовать от малого к большему, надо будет начать с ”Живых газет”. Как говорит само название, ”Живая газета” – не что иное, как театрализованная хроника на темы отчасти общеполитические, отчасти же – более специфические, связанные с жизнью того или иного завода. Эта театральная форма возникла на сценах рабочих клубов, в огромном числе выраставших в первые годы революции. Даже сегодня ”Живая газета” довольно часто опирается на местные любительские силы, но все больше участвует в ней и профессиональная актерская молодежь, организующая для ”Живых газет” небольшие театральные труппы: при постоянном составе (этот принцип сохраняется) нет у них постоянных подмостков – с одной сцены рабочего клуба они переходят на другую. Это, разумеется, только явление ”прикладного” искусства, театра малых форм, но ”Живая газета” и не претендует на большее. Материал для этих ”газет” дается авторами их собственного круга, скромно остающимися в безвестности; никто из значительных профессиональных драматургов не испытал еще своих сил в этой художественной форме.

Из этих любительских рабочих театров выросли также так называемые ТРАМы (Театры Рабочей Молодежи), постепенно превращающиеся в подобие театра профессионального типа, со своими, однако, особыми традициями и своим особым репертуаром. Труппы этих театров состоят почти исключительно из молодых рабочих, проявивших уже ранее на сце-

нах своих рабочих клубов значительный актерский талант. И если где-нибудь "производственные" пьесы звучат не фальшиво, то это именно здесь. Актеры их выросли в производственной среде, она им хорошо знакома, и ее интересы им действительно близки. Репертуар ТРАМов никогда не выходит за узкие рамки этих театров и не попадает на большую, профессиональную сцену. И если превосходство московских профессиональных театров над ленинградскими неоспоримо, ТРАМы Ленинграда с точки зрения художественной много интереснее ТРАМов Москвы.

И в заключение упомянем еще один путь: на волю из четырех театральных стен, под открытое небо, на улицу, на площадь: к "Театру улиц и площадей". Такого термина, собственно, еще не существует; возможно, он впервые встречается здесь, в этой статье. В этом нет ничего удивительного, так как нет даже и театра, о котором речь: существует он всего-навсего в зачаточном состоянии. Под этим я подразумеваю не слишком многочисленные опыты массового театра под открытым небом, по времени приуроченные к так называемым "революционным" праздникам. И снова Ленинград-Петербург опередил и здесь Москву. Из всех московских экспериментов этого типа применение в будущем найдет, возможно, лишь грандиозная, почти безумная идея одного молодого музыканта, задумавшего осчастливить город симфонией... заводских сирен. "Оркестр" должен был играть сразу же вслед за первой и единственной репетицией – эксперимент не удался, и о нем забыли. Но многие петербургские поклонники театра еще и сейчас вспоминают зрелище, подмостками которого были огромный портал и лестница петербургской Биржи. Ставилась спешно состряпанная агитационная народная пьеса; но дело-то было не в пьесе, а в гигантском масштабе театра: вместо первоначального гонга – пушечный выстрел, вместо огней рампы – военные прожекторы, вместо декораций – огромные белые колонны на черном покрывале ночи; внизу, на Невской набережной – колышащаяся многотысячная толпа составляет партер, в ложах же – корабли на причале... То было поистине великолепное театральное зрелище, ради которого стоило вышвырнуть несколько миллиардов рублей: в то время самой скромной денежной единицей был миллион. Позже пришлось считать на десятки и сотни миллионов; крупные затраты на подобные эксперименты стали невозмож-

ны. В дальнейшем не слишком многочисленные опыты таких спектаклей на улицах и площадях проводились в гораздо меньшем масштабе, и успеха поэтому не имели. Быть может, однако, что путь к театру будущего пройдет как раз через "улицы и площади" и что он-то и приведет нас снова ко временам давно забытой греческой -ауоро-.

1931

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ И ПРЕДИСЛОВИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

к книге: Джек Лондон. Сын волка и другие рассказы. 1919

"Юная и дикая жизнь Севера" – так называет Джек Лондон ту жизнь, которую увидит читатель в книге "Сын волка". Да, именно – ю н а я: это самое настоящее слово, и оно целиком передает характер книги и автора.

Наша городская жизнь уже устарела. Города по-стариковски укутаны от непогоды в асфальт и железо. Города по-стариковски боятся лишних движений и всю здоровую, мускульную работу заменили машинами и кнопками: нажать кнопку – и лифт поднимет в десятый этаж; нажать кнопку – и слуга принесет откуда-то готовый обед; нажать кнопку – и телефон избавит от необходимости ехать за десять, за сто верст.

Вся жизненная борьба в городах – свелась к мозговой работе, хитрости, изворотливости: сила рук и ног – уже не нужна, как она не нужна старику; физическая храбрость – уже не нужна, как она не нужна старику.

Но если в человеке еще бурлит юная кровь, если крепкая, железная сила мускулов ищет выхода, ищет борьбы – человек бежит от стариковских городских удобств, от стариковской городской безопасности – бежит куда глаза глядят: в поле, в лес, в океан, на север, на юг.

И вот эта самая непокорная и непокойная юность гонит Джека Лондона из города. В других книгах Лондона – мы почувствуем крепкий соленый воздух океана, странные ароматы тропических цветов, а в этой книге – дикий Север, синий хрустальный мороз, белая снежная тишина – "Белое безмолвие". Это – тот самый север, который некогда находился во владении России: это – Аляска, крайний северо-западный кусок Америки, Клондайкские горы, река Юкон.

В начале XX века здесь открыли богатые золотые россы-

пи, обнаружили присутствие золота в речном песке – и пустынная, снежная страна ожила: все искатели приключений, все, кого еще не состарил город, – все бросились сюда.

Сорокаградусные морозы, вьюги, волки, медведи, дикие индейские племена и дикий нечеловеческий голод... Тут выдержать могут только самые молодые, самые железные, самые жестокие. Тут жизнь возвращается к своим истокам, к своей юности – к первобытным временам, к первобытным нравам, к первобытной борьбе.

Борьба за любовь женщины, борьба за самку – в культурных формах – сохранилась и в городском обиходе. Но здесь – все цивилизованные оболочки спадают с человека, здесь человек становится голым, становится древним божественным зверем, и борьба за любовь – здесь в самой ее изначальной форме: женщину добывают себе ножом (рассказ ”Сын волка”). Срубленное дерево задавило человека – и просто, безмолвно, как срубленное дерево, умирает человек; и так же просто – потому что это прекратит страданья товарища и даст возможность спастись другим – человек убивает человека (”Белое безмолвие”).

Все старое, все законы, вся привычная мораль – остались далеко позади, в городах: здесь свои суровые нравы и свои суровые законы. Здесь: ”Человек должен совершенно забыть старые идеалы и старых богов, должен пересмотреть заново все правила жизни, которыми он руководился до сих пор”. Здешний закон – это закон Волка: ”Кто убивает одного волка – платит жизнью десяти своих людей”.

Человек может побороть тут жестокую, неумолимую природу только при одном условии: только работая бок о бок с другими, только будучи верным товарищем. А для людей, проживших всю жизнь в условиях бешеной городской конкуренции, где всяк – за себя, – это может быть самое трудное. ”Замена изысканных кушаний – грубой пищей, пуховой перины – простой подстилкой, брошенной на снег – все это сущие пустяки. Настоящее испытание начинается в тот момент, когда приходится переделывать все свои духовные привычки и понятия – особенно по отношению к своим ближним. Обычная вежливость – должна уступить место самоотречению, снисходительности, терпимости. Только этой ценой – можно приобрести драгоценную жемчужину – истинное чувство товарищества”. Один из лучших рассказов в книге

касается как раз этой темы и показывает нам типичных городских эгоистов: они не сумели по-товарищески соединить свои силы для борьбы с неумолимой природой – и природа раздавила их.

Быть может, больше всего юность и свежесть книги сказывается в отношении автора к женщине. Только юности свойственно такое благоговение перед женщиной. Если где-нибудь в книге появляется женщина – эта женщина непременно прекрасна, нежна, кротка, матерински-самоотверженна (Грейс Бентам в рассказе "Право священника", госпожа Эппингуэль в "Законе белого человека", Мадлен – в рассказе "Жена короля", Руфь – в "Белом безмолвии"). Пусть даже женщины и не таковы на самом деле, пусть это романтическая юношеская идеализация, пусть это – только красивые лепестки, которые свернутся от первого дыхания осени. Но лепестки – красивы, и стоит ли думать об осени, если холод и осень далеко?

Коротенькие и ясные, как зимний день, чистые и суровые, как снег, – проходят перед читателем несложные северные романы. Быть может, некоторые из них слишком сентиментальны ("Право священника"). Но юноше – так легко простить эту сентиментальность, юноше – это к лицу, это гармонирует с юношеским, еще ничем не затуманенным, блеском глаз, с юношеским пылом речей.

Вся книга – юная, вся книга – о юной, дикой жизни. И теперь, когда весь мир – молодеет на наших глазах, когда мир – после болезни звериной войны – принимается заново строить жизнь на основах братского, мирного сотрудничества народов, – эта книга будет особенно кстати.

1919

ВОЙНА В ВОЗДУХЕ

Предисловие к книге: Г.Дж. Уэллс. Избранные сочинения. Том 9-й. Война в воздухе. 1919.

– "Воздушные корабли носились всюду, бросая бомбы... А внизу – происходили экономические катастрофы, голодающее, безработное население восставало... Целые округи и города, вследствие затруднений в транспорте съестных припасов, были переполнены голодающими... Это вызывало правительственные кризисы и осадное положение, временные правительства, советы и революционные комитеты, и все эти организации – ставили своей задачей опять-таки вооружить население..."

– "Деньги исчезли, запрятанные в погребах, ямах, стенах домов и всевозможных тайниках. Остались только обесцененные бумажки. Вместе с исчезновением денег – настал конец торговле и промышленности. Экономический мир зашатался и пал мертвым: как будто в жилах живого существа внезапно свернулась кровь... Все организованные правительства в мире – рассыпались, как фарфоровые чашки от удара палкой... Анархия, голод, чума – оказались победителями внизу, на земле... Повсюду – развалины и мертвые, непогребенные тела, а те, кто пережил все эти ужасы, – охвачены смертельной апатией... Это было всемирное разложение..."

Так великий английский прозорливец Уэллс писал пятнадцать лет тому назад. Все это – отрывки из его романа "Война в воздухе". Пятнадцать лет назад – этот роман был фантастическим; теперь он стал бытовым. Пятнадцать лет назад в печати только впервые промелькнули какие-то неясные сведения об аэропланах, будто бы изобретенных американцами, братьями Райт. Мир не верил в крылатого человека: считали это про-

сто газетной уткой. И не видели собиравшихся над головой грозных туч мировой войны: казалось, человечество так далеко ушло от зверя. И, вероятно, улыбались по адресу тех немногих, кто предсказывал близкое крушение всей старой европейской культуры: неколебимой, прочной, вечной представлялась эта культура.

Но такие немногие прозорливцы – все же были. Теперь, когда все это невероятное стало сегодняшним, кажется просто странным: как же это случилось, что все ослепли? Кажется странным: почему не все видели то, что видно было немногим?

Перед началом мировой войны и революции мир был котлом без манометра. Кочегары все подкладывали и подкладывали уголь, топки горели все жарче, давление пара все подымалось, и конец мог быть только один: мировой котел разнесло вдребезги. Целыми десятками лет мир вооружался. Целыми десятками лет миллиарды тратились на постройку броненосцев, цеппелинов, пушек. Накоплялись горы пироксилина, пороха. Все великолепное здание старого мира было построено на фундаменте не из камня, а из пироксилина. И все же, как это теперь ни кажется странным, люди спокойно жили, работали, веселились и не заботились, что под ногами – пироксилин. Но вот случайно кем-то оброненная спичка – и загремел беспримерный в истории взрыв.

В 1812 году Москва сгорела от копеечной свечки: но, конечно, не копеечная свечка виновата в пожаре Москвы. И конечно, не Германия и не германский народ виноваты в мировом пожаре: Германия была только копеечной свечкой. Стихийную мировую войну могла вызвать только стихия, и это была стихия экономическая. Германия, страна с высоко развитой промышленностью, производила продуктов слишком много, германскому капиталу нужны были новые рынки для сбыта продуктов. Но эти новые рынки можно только отнять у конкурирующего капитала, а так как конкурент без боя не уступит – надо эти рынки отнять силой, надо завоевать их. И стихийно, логически Германия пришла к войне, Германия стала копеечной свечкой, от которой загорелся пожар, а Вильгельм II Гогенцоллерн – той спичкой, которая нужна была, чтобы зажечь свечку. Свечка спалила весь мир.

Человечество оказалось годовалым ребенком: годовалый ребенок до тех пор будет тянуться к свечке, пока не обожжет

себе палец, и только тогда поймет, что огонь жжется. Человек учится только на ошибках, человек верит только опыту. И нужен был жестокий опыт всемирной войны, чтобы человек понял, что здание старого мира никуда не годится, что стены между нациями надо разрушить; что мечи надо перековать на серпы. В течение долгих лет людям нужно было по-звериному истреблять друг друга, чтобы прийти к выводу, что спасение – во всемирном братском союзе народов. Годовалый ребенок-человек еще пытается схватить пламя, армии еще мобилизуются, люди еще стреляют друг в друга. Но все яснее становится безумие всякой войны, и все ближе день, когда солдаты поймут, как понял Берт в романе Уэллса: "Шесть-семь правительств с глупыми флагами и глупыми газетами натравляют нас друг на друга и мешают нашему объединению. Довольно уже". Народы никогда не воюют друг с другом: воюют правительства.

Вся нелепость, дикость, противоестественность войны как нельзя яснее открываются в романе Уэллса "Война в воздухе". Художественная ценность этого романа менее значительна, чем других романов того же автора. Но для нас, свидетелей мировой войны, эта пророческая книга имеет особенный интерес. Книга написана так, как будто ее писал человек, уже переживший эти страшные годы. Начало войны, когда в газетах уже появились зловещие заголовки: "Американский ультиматум", "В Берлине – волнение", "Война – вопрос нескольких часов", но люди еще не верили: "Берт смотрел на объявления и не видел их; Берт думал о велосипедах, о прежнем и теперешнем домохозяине, о магазинных счетах..." Затем – нелепый взрыв национализма во всех странах, эпидемия процессий с флагами, проповеди на военые темы в церквах. Немецкий, английский, французский обыватель готов "умереть за отечество, впрочем, не сам лично, а уполномачивая сделать это того, кто запишется в ряды войск", насмешливо замечает Уэллс. Но колесо войны захватывает самого этого обывателя: воюют уже не "они", а "я" – это живо излечивает: даже воинственный немецкий лейтенант Курт понял, что "война – страшная игра... война – глупость, жестокость, безумие..." Впрочем, это было понято только тогда, когда тяжкий маховик войны уже вертелся вовсю, крушил человеческие жизни, города, страны, когда слабые человеческие руки уже не в силах были остановить его убийственный ход.

Всем знакомо это: утро, через щелочку в ставне пробивается солнечный луч, и, отраженные сквозь маленькую щелочку, на стене бегут люди, едет лошадь, медленно плывут облака. Так и в "Войне в воздухе" Уэллса – все огромные события мировой войны проходят опрокинутые, отраженные сквозь впечатления маленького человека – английского механика Берта. Медленно, последовательно показывает Уэллс все ощущения и все перемены, которые производит война в душе человека. Берт – ни хорош, ни плох: это самый обыкновенный средний английский мещанин – и таких как он, продуктов цивилизации начала двадцатого века,– миллионы. Берт жил своей маленькой, ограниченной жизнью; ему и в голову не приходило, что именно он, Берт, будет невольным участником грандиозных разрушений и убийств. Как и все "продукты цивилизации двадцатого века" – Берт никогда в жизни и воробья не убил. От вида крови, от вида убитых и умирающих людей – ему становится дурно. Но в том-то и ужас войны, что она будит жестокого зверя в самом мирном и как будто не способном на жестокости человеке; в том-то и ужас, что яд войны отравляет всех и всех приучает к мысли, что отвратительнейшее из человеческих преступлений – убийство, вовсе не преступление, а просто необходимая принадлежность ежедневного обихода. И вот Берт, незаметно для себя и незаметно для читателя, меняется так, что уж без особых угрызений совести своими руками убивает немцев. А затем, вернувшись домой, уже в мирной обстановке спокойно убивает одного англичанина и другого. Так из Бертов, никогда в жизни не убивших и воробья, из Бертов, пригревающих на груди заброшенного котенка, война делает хладнокровных убийц. И тысячи таких Бертов, в сущности очень милых и добрых, во время мировой войны на наших глазах топили беззащитные пассажирские пароходы, забрасывали бомбами мирные города; во время революции и гражданской войны – спокойно расстреливали, вешали, грабили, закапывали в землю живьем.

В романе "Война в воздухе", громче чем где-нибудь, Уэллс зовет людей к гуманности, зовет их вспомнить, что они не звери, а люди; в этом романе, яснее чем где-нибудь, Уэллс является читателю как один из великих гуманистов двадцатого века. Весь роман – горячая речь против войны и человекоубийства, какими бы нарядными и пышными одеждами ни прикрывались эти преступления против человеческого духа и

высокого имени "человек". Одна из наиболее сильных и запоминающихся страниц романа – описание смертной казни матроса воздушной немецкой эскадры. Смертная казнь – эта жесточайшая из человеческих жестокостей – непременно приходит вместе с войной и является следствием все того же самого поворота от человека к зверю, вызываемого войной. И у нас в России еще так недавно смертная казнь вызывала протесты и возмущение. Теперь же по обе стороны фронта гражданской войны с одинаковым равнодушием расстреливают и вешают и хладнокровно читают в газетах длинные списки казненных. А между тем, смертная казнь – неизмеримо "ужаснее всякого сражения", как замечает Уэллс устами все того же самого английского механика Берта. Солдат идет в бой, даже самый жестокий, непременно с надеждой: "авось, уцелею", "авось, только ранят". Но осужденный на казнь *знает*, что сейчас умрет, у него нет надежды. Солдат идет в бой с оружием в руках, он может защищать свою жизнь. Но осужденный на казнь – безоружен, смертная казнь – убийство лежачего, безоружного, и потому, подлинно, отвратительнее и ужаснее всякого сражения. И потому так понятно, что Берт, видевший смертную казнь, испытывал "ощущение дурноты и ужаса". Тот, кто подписал смертный приговор казненному матросу – немецкий принц Альберт, – тоже видел казнь. Но он только спокойно сказал: "Так!", – затем "несколько мгновений смотрел вниз, еще более надменный и суровый, повернулся к спуску внутрь судна – и скрылся". Таковы неизменно все посылающие людей на убой и на казнь.

На фигуре принца Альберта стоит остановиться подробнее. В этом принце Уэллс, несомненно, дал изображение всем нам знакомого героя мировой войны Вильгельма II Гогенцоллерна. Знакомая нам "надменная, вычищенная, выбритая и нафабренная" фигура, воображающая себя сверхчеловеком и Александром Македонским. Знакомые величественные жесты и героические речи о том, что "Мир ожидает нас, немцев! Должно завершиться то, что подготовлялось пятьюдесятью веками!" Знакомая хладнокровная жестокость, проповедь войны до конца – и рядом проповедь "о вере и милости Господней к Давиду" – и рядом молитва "Бог – мое прибежище и моя крепость"... Величественно-смешная фигура, потому что этот великан был на глиняных ногах и в романе (как и теперь на нашей памяти) бесславно гибнет; отталкивающая и

одновременно жалкая фигура, потому что несомненно это – ненормальный, одержимый манией величия человек. Таким он и изображен в романе Уэллса, очень метко и верно, без всяких преувеличений и с обычной для Уэллса чуть приметной, но тем вернее попадающей в цель, насмешкой.

Как уже говорилось, роман Уэллса "Война в воздухе" – в наши дни перестал быть фантастическим романом: аэропланы, цеппелины, бои воздушных кораблей с морскими, сражения воздушной эскадры с воздушной, мастерски описанные налеты цеппелинов – все это было несбыточным, фантастическим пятнадцать лет назад, когда Уэллс писал свой роман. Для нас, современников воздушной войны, интерес романа не в этом. Для нас интерес в том, что силою мысли Уэллс сумел проникнуть сквозь непроницаемую завесу будущего и увидеть это будущее; для нас интерес в общественной стороне романа. Этой стороне Уэллс отводит в романе очень много места: целые главы посвящены разбору недостатков общественного строя, анализу общественных условий, которые привели – и как это с неотразимой убедительностью показывает Уэллс, неминуемо должны были привести – к мировой войне и краху старой культуры. Больше чем в каком-нибудь другом из романов, Уэллс в "Войне в воздухе" показывает себя как глубокого мыслителя, правильно и тонко разбирающегося в сложных общественных и экономических вопросах.

Будущность человечества, если оно не сумеет найти новые пути, если оно не сумеет от закона "человек человеку – волк" перейти к закону "человек человеку – брат", – представляется Уэллсу в самом мрачном и безнадежном свете. Особенно резко это сказывается в заключительной главе романа "Война в воздухе": бесконечная война – война между нациями и война междоусобная – обратили в развалины весь мир, всю цивилизацию; люди вернулись в первобытное, дикое состояние; все их помыслы об одном – как и где достать себе пищу; мальчик – дитя нового поколения – с недоверием слушает рассказы деда о том, что когда-то были железные дороги, электричество, книги... Из других произведений Уэллса мы знаем, что из этого безнадежного тупика он видит выход в братском сотрудничестве народов, в уничтожении капиталистической конкуренции, в коренной перестройке современного государства.

Мрачное зрелище всеобщего одичания, развернутое перед

читателем в последней главе романа, так знакомо и так близко нам. В этих людях, все свои силы тратящих на первобытную борьбу с голодом и холодом, мы узнаем себя; в этих развалинах мы узнаем Россию. И только одно может и должно дать нам силу жить дальше: камни от развалин так похожи на камни, приготовленные для какого-то нового, может быть, огромного и светлого здания.

1919

Г.Д. УЭЛЛС

Вступительная статья к роману Г.Уэллса "Машина времени", 1920.

Все наше удивительное время можно целиком заключить в одно слово: аэроплан. Все способы передвижения на земле – использованы человеком до конца: и вот человечество – отделилось от земли. Отделилось от всего старого, застоявшегося, привычного, окаменелого в течение веков – отделилось – и с замиранием сердца поднялось в воздух. Все человечество – на аэроплане над землей. С головокружительной высоты человечеству видны сразу необъятные дали, одним взглядом охватываются целые города, целые страны... С головокружительной высоты – отдельные люди кажутся букашками; здания, которые с земли, снизу, представлялись огромными, – отсюда, сверху, виднеются, как маленькие коробочки. С несущегося аэроплана – все в новом, необычном виде: как будто самые глаза стали новыми. Все быстрее и все дальше от земли несется аэроплан человечества – кто знает куда? Может быть, аэроплан пристанет в новых, неведомых странах; может быть, аэроплан опустится на ту же самую нашу старую, прокопченную землю; может быть, аэроплан, управляемый сумасшедшим авиатором, рухнет вниз, обземь – и вдребезги. Но пока – мы мчимся: скрываются из глаз страны, королевства, короли, законы, веры...

Отличительная черта английского писателя Герберта Уэллса – тот же самый фантастический полет над землей, та же самая аэропланность, которая характеризует наши дни – или, может быть, это не дни, а века? Недаром же Уэллс так любит описывать полеты на аэропланах, сражения в воздухе, путешествие на несущейся "машине времени".

Человек слишком быстро привыкает ко всему: мы уже привыкли к аэропланам. Но те, кто помнят первые неуклюжие подъемы аэропланов в воздухе – помнят и то впечатление настоящего чуда, которое являлось у зрителей, помнят восторженный рев и бег толпы. Аэроплан – конечно, чудо: но чудо, питающееся бензином, – чудо – с научно, математически точно рассчитанными частями.

Эту же самую особенность, свойственную чуду аэроплана, – мы находим во всех чудесах, во всех сказочных фантазиях Уэллса. Он пишет иной раз о самых как будто невероятных, нелепых вещах: о путешествии на луну (роман "Первые люди на луне"), о войне с обитателями планеты Марс (роман "Борьба миров"), о человеческой жизни через 800 000 лет (роман "Машина времени"), о человеке-невидимке (роман "Невидимка"), о великанах (роман "Пища богов"). Но в этих как будто "сказках" – всякие чудеса творятся не так, как в русских сказках – "по щучьему велению": все чудеса здесь питаются бензином, все чудеса – научно обоснованы, все чудеса – построены на строго логических основаниях. Оттого фантастические романы Уэллса так увлекательны. Уэллс вводит читателя в атмосферу чуда, сказки – очень постепенно, осторожно, с одной логической ступеньки на другую. Переходы со ступеньки на ступеньку – совсем незаметны; читатель, ничего не подозревая, доверчиво переступает, поднимается все выше... И вдруг – оглянется вниз, ахнет – а уж поздно: уж поверил в то, что по заглавию казалось совершенно невозможной, нелепой вещью: в путешествие на луну, в великанов, в невидимку...

Ну вот, например, в "Невидимке": такая с виду нелепая и сказочная вещь, как человек-невидимка. Но Уэллс строит эту сказку на основе действительно существующего, научного закона о способности световых лучей проходить через различные вещества, о способности предметов поглощать или отражать световые лучи. Кусок стекла – прозрачен, кусок стекла в воде – совершенно невидим. Но если истолочь стекло в порошок – порошок будет белого цвета, порошок будет видим очень хорошо. Стало быть – одно и то же вещество может быть, в зависимости от состояния его поверхности, и видимым, и невидимым. Правда, человек – живое вещество. Но что ж из этого? В морях живут морские звезды и некоторые морские личинки – совершенно прозрачные. Стало быть, и че-

ловек... И читателю думается: "А что ж, ведь, пожалуй, и в самом деле..."

И так у Уэллса – везде: в романе "Остров доктора Моро" – ученый хирург искусными операциями превращает обезьян в людей; в основу романа "Первые люди на луне" – положено изобретение "кэйворита", вещества, уничтожающего силу земного притяжения; сказка о гигантских людях, животных, растениях (роман "Пища богов") – построена на научном открытии особенно действующей на организм пищи. Все сказки Уэллса – это сказки ученого с необузданной фантазией; все фантазии Уэллса – фантазии химические, математические, механические; все фантазии Уэллса – может быть, вовсе не фантазии.

Как, правда, в наше время – время самых невероятных научных чудес – сказать: то или это невозможно? Ведь можем же мы теперь с помощью рентгеновских лучей видеть сквозь непрозрачные тела: далеко ли это от человека-невидимки? Можем же мы летать по воздуху: далеко ли это от ковра-самолета и от уэллсовского "кэйворита"? Можем же мы по радиотелеграфу переговариваться через тысячи верст? Разве двадцать пять лет назад все это не казалось бы нелепостью и сказкой еще большей, чем фантазии Уэллса? И может быть еще через двадцать пять лет, через пятьдесят лет – мы так же спокойно будем смотреть на людей-невидимок и на машину, отправляющуюся на луну, как спокойно смотрим теперь на витающий чуть заметной точкой в небе аэроплан...

С огромной, аэропланной высоты, на которую взлетает мысль Уэллса, – видно далеко не только назад, но и вперед. Не оттого ли в фантазиях Уэллса так много предвидения, так много положительно пророческого? Еще в 1906 году, когда был написан роман "В дни кометы", Уэллс предвидел возникновение всемирной войны и вслед за ней – грандиозный социальный переворот, положивший конец войнам на земле. В 1908 году, когда об аэропланах еще только мечтали, Уэллс уже написал роман "Война в воздухе": нам теперь знакомые картины воздушных боев, немецких налетов на вражеские города, картины потрясающе быстрого падения старой цивилизации. Вот послушайте несколько отрывков из этого романа:

"Европейский мир не испытал медленного упадка, как древние цивилизации, которые постепенно угасали и распада-

лись; европейская цивилизация была снесена в один миг. Она совершенно распалась в промежуток пяти лет...

От великих наций и империй – остались только названия: повсюду были развалины, валялись мертвые, непогребенные тела, а те, кто пережил все эти ужасы – были охвачены смертельной апатией. В одном месте – организовывались комитеты безопасности, в другом – бродили грабители и партизанские шайки, господствовавшие на голодных территориях...

...Деньги – исчезли чрезвычайно быстро: их запрятали в погребах, ямах, стенах домов, во всевозможных тайниках. Остались одни только обесцененные бумажки. Кредитная система, эта живая крепость научной цивилизации, зашаталась и рухнула на головы тех миллионов людей, которых она связывала раньше посредством экономических отношений".

Но вот, наконец, в умах людей – совершился переворот (роман "В дни кометы"), который уже отчасти происходит теперь на наших глазах – и, может быть, произойдет еще в большем масштабе. В одно прекрасное время, вместо того чтобы начать бой – солдаты говорят: "Император... Да что за нелепость? Ведь мы – люди, культурные люди. Пусть-ка поищут кого-нибудь другого для таких убийств". И ружья перестали стрелять...

Так может писать или человек, переживший наши ужасные, удивительные дни, или пророк...

Уже приведенных отрывков достаточно, чтобы понять, как Уэллс относится к старой, построенной на броненосцах и пушках, европейской цивилизации. Авиатору самый страшный враг – земля: и для Уэллса нет врага, ненавистней старой, обросшей густым мохом предрассудков земли; нет врага ненавистней старой, такой с виду приличной и благополучной, европейской цивилизации. Тут глаза Уэллса смотрят рентгеновскими лучами – и сквозь приличную и благополучную внешность старого общественного строя – видят его уродливый, искривленный, источенный неизлечимой болезнью скелет. Старый мир, с его военщиной, неравенством, ожесточенной борьбой классов, национальной и расовой враждой – болен неизлечимо и обречен на гибель, если не произойдет какого-то глубочайшего переворота. Таково глубокое убеждение Уэллса – и красным цветом этого убеждения окрашено почти все написанное Уэллсом.

Вот – путешествие на луну: как будто уж чего дальше

от земли и ото всего, что творится на земле. Но и там фантазия Уэллса находит все те же наши, земные, общественные болезни. То же самое разделение на классы, господствующие и подчиненные: но рабочие уже превратились здесь в каких-то горбатых пауков; на безработное время их просто усыпляют и складывают в лунных пещерах, как дрова, пока опять не понадобятся. В романе "Спящий пробуждается" – человек проспал двести лет, проснулся – и что же? Непомерно разросшиеся могущество и власть капитала; непомерно усилившаяся эксплуатация рабочих; с оружием в руках – рабочие восстают против капитала... В романе "Машина времени" – рабочие загнаны в подземные пещеры, и классовая ненависть к обитателям верхнего, праздного мира вылилась в звериные, людоедские формы. Почти во всех своих фантастических романах Уэллс берет за исходную точку старый европейский общественный строй и только подчеркивает, только сгущает краски: в уродливых, часто отталкивающих образах жестокого зеркала уэллсовской фантазии – мы узнаем себя, наше время, нашу старую европейскую цивилизацию.

Иногда Уэллсу случается причалить свой аэроплан на землю – и от фантастики обратиться к быту. Тогда Уэллс чаще всего бродит в бедных кварталах города, среди мелких приказчиков, работниц, рабочих. Собирает голод, нужду, обиды – и переносит их на страницы своих романов ("Киппс", "Тоно-Бэнгэ", "Колесо фортуны"). Заглянет Уэллс в богатый дом – непременно вытащит кого-нибудь из его беспечных обитателей на улицу, поведет в подвалы, на фабрики и покажет такое, что от беспечности не останется и следа ("Жена сэра Айсэка Хармана"). И везде, всюду, всякой своей строкой Уэллс кричит: "Оглянитесь! Опомнитесь! Как мы живем? Так ли нужно?"

Читатель, вероятно, уже услышал то слово, которого мы еще не сказали: Уэллс – социалист. Не нужно этого понимать в смысле какой-нибудь партийной принадлежности Уэллса: наклеить художнику партийный ярлык так же невозможно, как выучить птицу петь по нотам, а если бы это и удалось – то выйдет не соловей, а скворец – не больше. Сам о себе Уэллс говорит: "Я всегда был социалистом, еще со времен студенчества, но социалистом не по Марксу..." "Для меня социализм – не есть политическая стратегия или борьба классов: я вижу в нем план переустройства человеческой жизни, с

целью замены беспорядка – порядком...”

Во всяком случае Уэллс – социалист, социалист убежденный. И если хоть бегло ознакомиться с его биографией – станет ясно, что иначе и быть не может: Уэллс сам прошел тяжелую трудовую жизнь – а это не забывается.

С тринадцати лет Уэллс служил мальчиком в магазине, потом – приказчиком. Все свободное от работы время – сидел над книгами, учился, учился. Бросил магазин, стал кое-как перебиваться уроками и одновременно изучал естественные науки в лондонском университете. Кончил университет – был учителем: но умеющему летать – разве ужиться в клетке четырех школьных стен? Уэллс начал писать. Первая же его большая вещь – ”Машина времени” – сделала ему имя. Теперь Уэллсу 53 года. Известность его все растет. Уэллса знают и любят уже не только в Англии. Вот и мы здесь, в далекой России, читаем Уэллса и находим в нем свое, близкое.

Это близкое, огненное дыхание революции, опаляющее теперь Россиию, – может быть, чтобы возродить ее, может быть, чтобы сжечь. Это близкое – стремительный лет гигантского аэроплана, на котором мы несемся от старой земли в неведомое. Будем надеяться, что аэроплан наш пристанет в стране, где ненависть человека к человеку, войны и казни – будут так же непонятны и отвратительны, как нам непонятно и отвратительно людоедство, где люди будут равны и свободны по-настоящему, где люди поймут, что они – братья, что они – люди...

1919

О РОМАНЕ "МАШИНА ВРЕМЕНИ"

Вступительная статья к книге Г.Уэллса "Машина времени", 1920.

Время идет. Или, вернее, в наши дни – огромных, неожиданных событий – время мчится...

Мы все так привыкли к словам и так просто говорим это: "время идет, время мчится", – привычная мысль совсем и не спотыкается на этих словах. А ведь если подумать хорошенько – вовсе не так уж это просто. Куда идет время? Да и полно: идет ли? Может быть, движется не время – а мы как-то движемся мимо времени?

Многие, пожалуй, не очень долго думая, ответят: время идет в прошлое, а прошлое – то, что прошло, чего нет, все очень ясно. Вот тут-то мы и поспорим – сначала насчет этого самого "прошлого".

Читателю, если он хоть сколько-нибудь интересовался физикой, хорошо известно: лучи света движутся в пространстве с определенной, очень большой, скоростью. Как ни велика эта скорость, все же некоторые звезды находятся от нас на таком огромном расстоянии, что лучи света от этих звезд до земли могут дойти только в течение нескольких лет. Тем временем – звезда движется. И вот сейчас, в 1919 году, до нас дошли лучи света, посланные звездой, скажем, в 1914 году. То есть: теперь, в 1919 году, мы видим звезду на том месте, где она была в 1914 году и где ее теперь давно уже нет. А может быть – и самой звезды-то уж нет: может быть – она уже столкнулась с другой звездой и рассыпалась в пыль. И все же мы эту, уже несуществующую, звезду видим и еще будем видеть несколько лет, пока не погаснет последний луч, брошенный

звездой в момент ее гибели. Другими словами, в течение нескольких лет мы будем видеть *прошлое* звезды. И если на этой звезде есть люди, а у людей – достаточно сильные подзорные трубы, то теперь, в 1919 году, обитатели звезды, взглянув на землю, увидят на ней только 1914 год, увидят начало всемирной войны, увидят Германию и Россию еще гордыми империями, словом, увидят *прошлое.* Не значит ли это, что прошлое – не проходит, не исчезает бесследно, что прошлое – продолжает где-то существовать в пространстве, и при известных условиях – можно даже и увидеть это прошлое?

Или вот еще пример. Пусть читатель вспомнит себя – ну, хоть десятилетним мальчиком. Этого десятилетнего мальчика теперь уже нет. Но ведь он не умер, не умирал – правда? – а если не умирал, не значит ли это, что он где-нибудь существует? И точно так же – не существуют ли все ваши изменения из году в год, изо дня в день? Если взять и систематически фотографировать человека со дня его рождения и затем на кинематографической ленте слить все эти образы в один – получится странное, змеевидное существо: оно начинается крошечным красным комочком – младенцем, к средине – растет все больше, к концу – сморщивается. Это змеевидное существо, быть может, и даст полное представление о человеке, *полностью* изобразит существо человека. Обыкновенно в жизни мы не видим хвоста и головы этого змеевидного существа: мы видим только какой-то кусочек его – мы видим только *сегодняшний* кусочек, или – выражаясь математически – сегодняшнее сечение человека. И точно так же мы видим сегодняшние кусочки, сечения всех вещей; действительной формы вещей – от их начала до конца – мы не видим. Каждый такой сегодняшний кусочек – человека или вещи – мы можем измерить: определить высоту, ширину, толщину. Но чтобы измерить, например, человека целиком, от начала до конца, включая и прошлое и будущее, мы должны измерить еще какую-то *длину* вот этого самого змеевидного существа, о котором мы говорили выше: другими словами, кроме трех измерений – мы должны попробовать определить еще и *четвертое* измерение. И если мы вернемся к началу наших рассуждений, мы увидим, что это четвертое измерение, четвертое протяжение – человека или вещи – будет именно *время.*

Вопрос о четвертом измерении – очень сложный и интересный философско-математический вопрос, он занимал и за-

нимает многих ученых. Знаменитый (умерший) русский математик Лобачевский первый поставил этот вопрос на серьезную чисто научную почву; из других работ в этой области известны труды немецкого физико-математика Римана, английского – Хинтона. И все же увлекательная задача четвертого измерения полностью еще не решена, это – еще дело будущего человечества.

В романе "Машина времени" – Уэллс как раз подходит к вопросу о времени, о прошлом, о четвертом измерении. Во всех трех измерениях пространства мы можем двигаться: мы можем двигаться вверх, вбок, вниз. Но двигаться вверх – летать – мы научились сравнительно недавно: только со времени изобретения летательных машин. Может быть, когда-нибудь мы научимся двигаться и в четвертом направлении пространства – во времени. Может быть, только нужно изобрести какую-то машину – такую же гениально простую, как аэроплан. А если такую машину можно изобрести – то ведь можно ею и управлять, то есть по желанию заставить эту чудесную машину двигаться во времени взад и вперед – в прошлое и в будущее.

Пока такая машина существует только в богатой фантазии Уэллса. В его романе – ученый, изобретатель "машины времени", пустил свою машину вперед, в будущее: в 800.000-ый год от Рождества Христова. Через 800.000 лет – на земле многое изменилось, много произошло всяких чудес – читатель сам увидит, каких. Но зло неравенства осталось в мире и, оставшись, – привело к потрясающим последствиям: к вырождению всего человечества. Классы, жившие в постоянной роскоши и праздности, – выродились в слабосильные существа, неспособные ни к защите, ни к работе, ни к мышлению. Классы, озлобленные постоянной нуждой и непосильной работой, – превратились в жестокие, звероподобные существа. Пророческий ум Уэллса предвидит в будущем все большее ожесточение классовой ненависти и борьбы и, сгущая краски, подчеркивая черное, – изображает эту борьбу в самом ее неприкрытом, жестоком, зверином образе: в 800.001-м году выродившиеся потомки угнетенных классов просто по-звериному пожирают потомков "буржуев".

Такая, как будто фантастическая, красивая сказка о "машине времени" становится очень серьезной и многих заставит призадуматься. Что-то нужно сделать, нужно торопиться что-

то сделать, чтобы люди не выродились: одни – от вечной роскоши, другие – от вечной нужды. Нужно торопиться, пока люди еще не забыли, что они – люди.

1919

НЕУГАСИМЫЙ ОГОНЬ

Предисловие к роману Герберта Уэллса "Неугасимый огонь", 1922.

Кто же не знает Уэллса? Кто не помнит чудесные его сказки о морлоках и элоях, о марсианах и лунных людях, о новейшей химической шапке-невидимке, о проснувшемся спящем, о войне в воздухе? Кто забыл его причудливую и научную, лукаво-логическую и насмешливую фантастику, его аэропланы, дирижабли, лаборатории, машины, огромные будущие города, полные рева, гула, жужжанья, проводов, колес, граммофонов, газет, реклам?

И вот, оказывается, мы все-таки еще не знаем Уэллса. Вы развертываете последние его романы – и вдруг там, на асфальтовых тротуарах, среди бензиновых фимиамов, красных знамен, патентованных средств и людей в котелках – вы встречаете... Бога. Социалист, математик, химик, шофер, аэропланный пилот – вдруг заговаривает о Боге. После его научно-фантастических и реалистических романов – вдруг трактат: "God the invisible King" – "Бог – невидимый Король"; и роман "The Soul of a Bishop" – "Душа епископа" – о религиозном повороте в душе англиканского священника; и роман "Joan and Peter" – "Джоана и Питер", где герой Питер ведет диалог с Богом; и роман "The Undying Fire" – "Неугасимый огонь", в сущности, не роман, а спор о Боге.

Этот, неожиданный как будто, поворот Уэллса к религиозным темам произошел недавно, в наши последние дни-годы, с началом мировой войны, с началом европейских революций, и это объясняет все. Случилось только то, что вся жизнь сорвалась с якоря реальности и стала фантастической; случилось только то, что осуществились фантастичнейшие из прозрений

Уэллса, фантастика свалилась сверху на землю. И, естественно, неугомонному авиатору надо неизбежно лететь куда-то еще выше, еще дальше, на самое верхнее небо. Нелепая, как будто, война, неоправданная, как будто, гибель миллионов людей перед многими поставила мучительный вопрос: зачем? За что? Не есть ли вся жизнь просто бессмысленный хаос? И от этого вопроса, конечно, не мог уйти и Уэллс.

Разрешает его он, как и надо было ожидать, отрицательно: нет, жизнь не бессмысленна, нет, в жизни все же есть смысл, и цель, и мудрость. И, оказывается, еще очень давно, в 1902 году, в своих "Прозрениях" он писал: "Можно признавать или, что вселенная едина и сохраняет известный порядок в силу какого-то особого, присущего ей качества, или же можно считать ее случайным агрегатом, не связанным никаким внутренним единством. Вся наука и большинство современных религиозных систем исходят из первой предпосылки, а признавать эту предпосылку для всякого, кто не настолько труслив, чтобы прятаться за софизмы, признавать эту предпосылку – и значит верить в Бога. Вера в Бога означает оправдание всего бытия..."

Так на фундаменте разумности, целесообразности всего бытия Уэллс строит храм своему Богу – и рядом на том же фундаменте воздвигает свои научные лаборатории, свои социалистические фаланстеры. И вот такой, как будто неожиданный, такой, как будто непонятный, поворот Уэллса к религиозным темам – становится понятным.

Первый из упомянутых романов Уэллса о Боге – это "The Soul of a Bishop" – "Душа епископа". В написанном для издательства "Всемирная Литература" предисловии к переводу своих сочинений Уэллс называет этот роман "ироническим отражением перемен, происшедших в англиканской церкви под напором времени". Но именно иронии-то здесь меньше, чем где-нибудь у Уэллса, и чувствуется, что автор еще раз для себя решает вопрос: годится ли ему английский достаточно чопорный и лицемерный Бог? Наполовину реальное, наполовину фантастическое содержание романа очень ясно отвечает на этот вопрос. Перед читателем – достопочтенный английский епископ, богатый, счастливый в семейной жизни, делающий великолепную карьеру. Как будто все хорошо, как будто нечего желать. Но у епископа заводится что-то в душе – маленькое, незаметное, как соринка в глазу. И соринка не дает

покоя ни днем, ни ночью, соринка вырастает в мучительный вопрос: да есть ли тот Бог, которому служит епископ? И есть ли этот Бог тот самый Христос, какой заповедал все отдать неимущим? Епископ пробует лечиться у одного, другого психиатра и наконец попадает к молодому врачу, одному из излюбленных Уэллсом дерзких научных революционеров. Этот начинает лечить епископа совершенно по-иному, чем все: он не тушит, а наоборот раздувает беспокойное пламя в душе епископа; он снабжает епископа чудесным эликсиром, который подымает его дух до состоянии какого-то экстаза, уводит его из нашего трехмерного мира в мир высших измерений, и епископ своими глазами видит Бога и беседует с Ним один раз, другой и третий. Этот Бог совсем не тот, какому до сих пор служил епископ, и епископ уходит от старого Бога, уходит от богатства, уходит от семьи. Епископ становится в ряды религиозных и социальных еретиков, в ряды тех людей, для которых все правительства в мире знают одно лекарство – тюрьму.

Теологические мотивы второго романа "Джоана и Питер" и третьего "Неугасимый огонь" – близко связаны между собой: в обоих человек выступает обвинителем Бога, создавшего зло и допускающего в мире существование зла, и в обоих обвинители (Питер – в одном романе, и мистер Хасс – в другом) приходят к выводу, что во всех несчастьях – виноват сам человек, и уничтожить зло – это дело единого миллионнорукого человечества.

Весь израненный, изуродованный после боя с немецким авиатором, Питер в бреду бросает Богу упрек:

– Отчего Ты не проявляешь Себя? В мире так много зла... Эта ужасная трата жизней на войне... Как Ты можешь переносить всю эту жестокость и грязь?

– А что? Это вам, людям, не нравится?

– Нет.

– Тогда измените все это.

И дальше современный Бог излагает новую, современную главу теологии: "Я вовсе не самодержавный злой тиран, как некоторые из вас думают; если бы это было так, Я бы уже давно тебя первого пристукнул громом. Нет, Я управляю на демократических началах и предоставляю вам самим работать за себя. Я вам не мешаю. Отчего вы, например, не уничтожае-

те своих королей? Вы можете". Люди могут, но они недостаточно хотят.

И Питеру становится все более ясным, что "Великий Древний Экспериментатор" прав и мудр; зло так же целесообразно в космическом организме, как боль в организме человека: это – предупреждение, что надо торопиться лечить болезнь.

Бог – мудр, и стоит ли спорить о том, что Он такое? Пусть для одних он такая же реальная личность, как сам Питер, пусть для других он еще более абстрактная идея, чем $\sqrt{-1}$. Важно одно, что во всех религиях одна и та же великая мысль: научить людей всеобщему братству. Не смешно ли биться насмерть из-за вопроса о том, как именно произносить слово "братство"?

Если прочитать еще и последний предлагаемый читателю в настоящей книге роман "Неугасимый огонь" – будет совершенно достаточное число слагаемых, чтобы получить полную формулу того, что Уэллс называет Богом. Станет ясно: конечно же, его Бог – это лондонский Бог, и конечно, лучшие фимиамы для его Бога – это запах химических реакций и бензина из аэропланного мотора. Потому что всемогущество этого Бога – во всемогуществе человека, человеческого разума, человеческой науки. Потому что это не восточный Бог, в руках которого человек – только послушное орудие: это Бог западный, требующий от человека прежде всего активности, работы. Этот Бог знаком с английской конституцией: Он не управляет, а только царствует. И хоругви этого современного Бога, конечно, не золотые и не серебряные, а красные: это Бог – социалист.

Любопытно отметить, что композиция "Неугасимого огня" чрезвычайно близка к диалогу "Иов сын Иова", напечатанному лет 10 назад иезуитом Этьеном Жираном в одном итальянском католическом журнале. Так же, как и у Уэллса, – у Этьена Жирана показан некий современный Иов (у Жирана он живет "в одном из самых цветущих промышленных городов Голландии"). Так же, как у Уэллса, у Этьена Жирана – к новому Иову, раздавленному несчастьями, являются его друзья – и заходит спор о Боге. Так же, как и у Уэллса, у

Этьена Жирана обвинителем Бога является этот новый Иов. Ту же самую, что и у Уэллса, веру в божественное, безграничное могущество единого, коллективного человека — мы находим и у Этьена Жирана, но только здесь она горит не в новом Иове, как у Уэллса, а в другом действующем лице — Тзофаре, одном из собеседников Иова.

"Не Богу надлежит победить зло и водворить справедливость, но людям. Не Бог устанавливает человеческие отношения, не Он председательствует в человеческих судах и управляет государствами, но люди. Не Бог создал разделение на социальные классы, не Он наделил благоденствием домашние очаги одних и нищетою других, но человеческий эгоизм. Не Богу надлежит осушить источники страдания, но нам.

...И такое время придет. Человечество сумеет уничтожить горе и физические страдания. Оно извлечет из недр плодородной почвы "реки из молока и меда", о которых в своих благочестивых мечтах говорили пророки, реки, от которых утолят жажду и напитаются будущие поколения.

И это не мечта: это завтра будет действительно, если только люди сумеют этого пожелать. И пусть они готовятся в битву, смело готовятся в бой с враждебными силами, без страха, храбро и могущественно. Редуты берутся приступом. Бог поддерживает *всех мужественных* и хочет, чтобы мы победили по своей воле..."

Эти идеи Тзофара у Э.Жирана очень близки к тем, которые Уэллс в "Неугасимом огне" проповедует голосом м-ра Хасса. Бог Тзофара, и Бог м-ра Хасса, и Бог Питера из романа "Джоана и Питер" — это один и тот же Бог: он "царствует, но не управляет" миром, он не работает за людей, но толкает их на неустанную работу и борьбу, он "поддерживает всех мужественных".

1922

НЕВИДИМКА

Предисловие к роману Герберта Дж. Уэллса "Невидимка", 1922

Роман Уэллса "Невидимка" – едва ли не самый фантастический, едва ли не самый сказочный из романов Уэллса. Речь идет о совершенно как будто невероятном, нелепом: о человеке-невидимке. И тем не менее в этого нелепого невидимку читатель верит еще скорее и прочнее, чем в марсиан, в путешествие на луну, в жизнь через 800.000 лет – из других фантазий Уэллса. Искусней и лукавей чем где-нибудь – Уэллс опутывает и покоряет читателя именно в этой невероятной истории "Невидимки".

Во всех своих фантастических романах Уэллс пользуется одними и теми же приемами, чтобы заставить читателя поверить в сказочное. С одной стороны, Уэллс с убедительным мастерством и лукавством сплетает фантастику с самой обыденной реальностью; с другой стороны – в основу всех своих чудес Уэллс непременно кладет какое-нибудь неоспоримое естественно-научное положение и только развивает это положение до логического конца – развивает с дерзостью, на которую редко осмеливается дипломированный ученый. У таких ученых есть обычно один грех: за деревьями формул и цифр – они не видят леса, они тяжелы на подъем, они редко бывают в состоянии взглянуть на мир из какого-то далека так, чтобы увидеть не только сегодняшние задачи науки, но увидеть и далекое – фантастическое – ее будущее. Что касается Уэллса, то у него, кроме богатого запаса естественно-научных знаний (Уэллс окончил естественный факультет Лондонского университета), есть еще и не менее богатая фантазия. Это редкостное, счастливое сочетание делает Уэллса писателем особенно оригинальным и ценным.

Описанные выше приемы – соединение фантастики с реальностью и обоснование фантастики на некотором общепризнанном научном положении – читатель найдет и в романе "Невидимка". Всю историю "Невидимки" Уэллс строит на выводах из очень простого закона физики об отражении и рассеянии световых лучей; этот физический закон в одной из глав романа изложен с такой исчерпывающей ясностью, что нет надобности касаться его здесь.

В описаниях приключений Невидимки много остроумия и добродушного юмора: перепуганные обыватели захолустного английского местечка; чинное английское воскресенье и "концерт для усиления средств на церковные лампады", нарушенные появлением Невидимки; почтенный блюститель порядка – полицейский, пытающийся арестовать невидимое существо... Но, надо сознаться, местами забавные происшествия с Невидимкой – как-то уж очень балаганны: уж слишком щедро Невидимка раздает пинки и зуботычины. Тут несомненно Уэллс просто приспособляется к вкусам невзыскательной английской публики. Всякий побывавший в Англии знает, что такого вот балаганного характера фарсы пользуются наибольшим успехом в английских театрах; в этом отношении вкусы русского читателя и русской публики куда выше английских.

Впрочем, занимательность и художественная ценность "Невидимки" настолько велики, что вполне окупают отмеченный недостаток. А если повнимательней приглядеться к этой несколько грубоватой ткани романа, то под нею мы увидим неясные, прикрытые формы очень большой и серьезной идеи. Особенно очевидным это становится к концу романа.

Трагикомическая история Невидимки – это в сущности история всякого гениального одиночки. История утописта, заскочившего на много лет вперед своего поколения. Сегодняшнее всегда враждебно завтрашнему и упрямо защищает свое право на жизнь. И если это завтрашнее, утопическое, не имеет прочных корней в массах, если завтрашнее слишком резко расходится с интересами сегодняшнего, то оно неминуемо гибнет. Быть может, эта гибель не проходит бесследно, быть может, она дает эхо в каком-то отдаленном будущем,– но все же слишком завтрашнее не выдерживает столкновения с жизнью.

Такова была и судьба гениального изобретателя – Неви-

димки. Озлобленный, затравленный в своей упрямой борьбе с сегодняшним – он дошел до крайнего средства: до террора. "Мы должны заняться убийствами", – говорит Невидимка. "Невидимка должен объявить царство террора, он должен захватить какой-нибудь город, навести на него страх и подчинить себе... И кто осмелится протестовать – будет убит". Но "разве можно мечтать о борьбе против всего человечества? Разве можно уединяться подобно волку?" – возражает Невидимке доктор Кэмп, один из героев романа.

Сочувствие Уэллса во многом на стороне гениального утописта Невидимки, но террора Уэллс ему не прощает: Невидимка гибнет, раздавленный тяжестью пролитой им человеческой крови.

/1922/

ЗАМЕТКИ ИЗ ЖУРНАЛА "СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД"

ОТ РЕДАКЦИИ. *Послесловие.*
(№ 1, 1922.)

Цель "Современного Запада" – дать русскому читателю по возможности полную и строго объективную картину умственной и художественной жизни современной Европы.

Поставленная в таком масштабе задача не может быть, конечно, исчерпана в одной, двух книгах журнала и потребует для своего выполнения значительного времени и большой редакционной работы.

Считаясь с наличностью имевшегося под рукой материала, редакция посвятила предлагаемую читателям первую книгу журнала главным образом выяснению тех философских и литературных течений, которые получили за последние годы широкое распространение среди некоторой части европейской – по преимуществу германской – интеллигенции, переживающей в настоящее время тяжелый послевоенный кризис, с весьма характерным для таких периодов истории тяготением к идеям пессимизма и релятивизма и склонностью к мистическим проблемам.

Нет сомнения, что наряду с этой Европой в той же Германии, не говоря уже о других европейских странах, имеются более активные и жизнерадостные философские и литературные образования, характеристике которых будут посвящены ближайшие номера нашего журнала.

ЖОРЖ ДЮАМЕЛЬ. КИРАСИР КЮВИЛЬЕ.

Рассказ в переводе А.Кугеля

Жорж Дюамель (Georges Duhamel) вместе с Жюлем Ромэном и Шарлем Вильдраком стоит во главе одной из наиболее влиятельных групп современных французских поэтов – так называемых – ”унанимистов”. Философия их, приемлющая весь мир, со всем темным и светлым, малым и великим – стоит в некотором родстве с философией Уолта Уитмена. Особенно выделился Дюамель после опубликования четырех его книг из эпохи последней мировой войны: ”Жизнь жертв”, ”Принадлежащие миру”, ”Цивилизация” и ”Разговоры в сутолоке”. Сам участник и очевидец войны, Дюамель дает в этих книгах материал, документирующий войну не меньше, чем известные романы Барбюса, но художественные средства Дюамеля богаче и тоньше.

Печатающийся ниже рассказ взят из книги Дюамеля ”Civilisation”.

1922

ГУСТАВ МЕЙРИНК. ИГРА ЦИКАД.

Новелла в переводе Э.Ш.

Мировая война и социальные перевороты последних лет разрушили устоявшийся прочный быт, внесли в жизнь элемент неожиданности, фантастики. Совершенно естественно, что и современная литература от простого, реалистического изображения быта перешла к иным формам, где реальность сочетается с фантастикой, с философским синтезом, иногда даже с мистикой. За последние годы западные беллетристы и драматурги дали целый ряд таких произведений (пьеса Верфеля "Человек из зеркала", роман Фаррера "Присужденные к смерти", серия романов Мак-Орлана, "Атлантида" Бенуа, роман Берже "Боги трепещут", пьеса "Назад к Мафусаилу" Шо и др.).

К этой полосе примыкает и Мейринк, автор романов "Голем" и "Зеленый лик", а также ряда новелл.

В формальном отношении критика относит Мейринка к новейшей немецкой литературной школе "экспрессионистов"; характеристику всех особенностей этой школы читатель найдет ниже в статьях Н.Радлова "Современное искусство Франции и Германии" и А.Гвоздева "Экспрессионизм в немецкой драме".

1922

КАЗИМИР ЭДШМИД. ГЕРЦОГИНЯ.

Кусок руды – одно целое, и только потом – в плавильной печи – отделяется чистый металл от шлака. Только теперь, когда несколько затих шум, поднятый вокруг немецкого экспрессионизма, когда дошли к нам книги экспрессионистов, стало видно, как много шлаку было в этой руде. Тем не менее, есть там и полновесный металл, и такой кованый, металлический талант – у Казимира Эдшмида. Это – один из основных теоретиков экспрессионизма и едва ли не самый талантливый среди них беллетрист. Им написаны две книги essays: "Die doppelköpfige Nymphe" – "Двуглавая нимфа" и "Über Expressionismus in Literatur und neuer Dichtung" – "Экспрессионизм в литературе и новой поэзии", четыре небольших томика новелл и роман. Новелла "Герцогиня" взята из книги Эдшмида "Тимур" (три новеллы). Центральное действующее лицо этой новеллы Виллон (François Villon), один из замечательнейших старофранцузских поэтов, "Гейне XV столетия", как назвал его один из французских писателей. Наиболее известны два его стихотворных сборника (на старофранцузском языке): "Le petit testament" – "Малое завещание" и "Le grand testament" – "Большое завещание".

Фабула новеллы составлена частью из действительных событий жизни Виллона: убийство, воровство, бродяжничество, тюрьма, близость виселицы и одновременно самые высокие порывы, – все это из биографии Виллона, дошедшей до нас, впрочем, в довольно отрывочном и неполном виде.

[1923]

БЕРНАРД ШО. НАЧИНАЕТСЯ.

Печатаемая ниже пьеса Бернарда Шо представляет, в сущности, только одну часть его большой драматической пенталогии: "Назад к Мафусаилу". Книге этой предпослано обширное предисловие автора, где он подвергает анализу учение дарвинистов и ламаркистов, теорию эволюции и естественного отбора – и приходит к выводу, что будущее человечества в "Intentional selection" – в сознательном отборе и эволюции. Только таким путем, утверждает Шо, человек может, наконец, победить смерть и увеличить длительность своей жизни до мафусаиловых лет. А это, в свою очередь, будет иметь огромные социальные последствия: только при таком долголетии человек станет подлинно-взрослым и мудрым, – теперь люди кончают жизнь 70-летними детьми. Драматическое воплощение этого тезиса и составляет содержание пенталогии.

В первой из пьес пенталогии действие происходит в раю, в 4004 г. до Р.Х. Действующие лица – Адам, Ева, Каин, Змий. В этой одноактной пьесе ("In the Beginning" – "Вначале") – люди впервые узнают смерть, из бессмертных становятся смертными.

Во второй пьесе, тоже одноактной ("The Gospel of the Brothers Barnabas" – "Евангелие братьев Барнэбас"), – действие происходит в наши дни. В пьесе – два основных задания: дать карикатуру на современных общественных деятелей Англии (м-р Бэрдж и м-р Льюбэн) и одновременно изложить теорию продления человеческой жизни (братья Барнэбас).

Третья часть (2170 г. по Р.Х. "Начинается") отчасти связана со второй действующими лицами. Викарий Гэслам из второй пьесы переходит в третью под именем Архиепископа. Горничная – становится миссис Льютстринг, и наконец, в м-ре

Бэрдж-Льюбэн слиты в одно два соответствующих характера второй пьесы.

Четвертая, трехактная, пьеса – в 3000 г. после Р.Х. ("Tragedy of an elderly gentleman" – "Трагедия стареющего джентльмена") показывает смешанный период эволюции человека, когда одновременно живут и новые мафусаилы, и люди прежней – недолговечной природы.

В последней, пятой, одноактной пьесе (31920 г. после Р.Х. "As far as Thought Can Reach" – "Так далеко, как только может залететь мысль") – уже нет недолговечных людей. Но и здесь есть драматическая коллизия: она дана противопоставлением "молодежи" и "древних". "Молодежь" – это люди в возрасте до 4-х лет (в этом периоде люди уже не рождаются, а вылупляются из яиц в возрасте 16-17 лет, так что четырехлетний возраст соответствует приблизительно 20-21 году). "Молодежъ" свой срок проводит в "играх" – любви и занятиях искусством. После 4-х лет "игры" людям становятся уже скучны, и они посвящают себя мудрости, мысли, развитию в себе новых сил, – с точки зрения современной – сверхъестественных.

Во всей пьесе "Назад к Мафусаилу" – много длинных – публицистических и философских – монологов, иногда – целые социальные памфлеты. И это делает пьесу скорее пьесой для чтения, чем для театра. Тем не менее, в Америке пьеса ставилась (исполнение ее занимает три вечера) и имела большой успех.

[1923]

РЕЦЕНЗИИ

"ЭНЕРГИЯ"

Сборник первый и второй.
Изд-во "Энергия". Цена каждого сб. 1р. 50 к.

Есть такие одеяла: лоскутные, косячковые тож. И чего-чего нету только в одеяле таком: и ситцу кусок с малиновыми разводами; и бархату клок, молью малость травленного; и пестрядины лоскут – и лоскут домовитый и крепкий; и черного вдовьего крепа косячок, виды видавший...

Сшить одеяло такое – не оберешься хлопот. А толку чуть: по швам разлезается, и в глазах – очень уж рябо. Так вот и сборники эти.

Ситец с разводами – повесть Тимофеева "Сухие сучки". Не жалеет слов Тимофеев, разводит узоры – нужные и ненужные (дьякон Иона) – на целых полтораста страниц. И выходит – ситец так себе, дешевенький. О глуши уездной, о сердцевине русской – писать бы Тимофееву народными русскими словами, и простыми, и меткими, и крепкими. А Тимофеев – нет-нет да и загнет вроде того, что "огонек *выявляется* из темноты угла..." И расцветают в повести дурного вкуса разговоры.

Бархат, молью травленный – "Светлый бог" Айзмана, сказка в четырех действиях. Как же не бархат: сюжет-то какой драгоценный. Альгамар, светлый еврейский пророк, пылом речей родит веру в народе, что в счастливый назначенный день все полетят с Альгамаром тем в Палестину из Гренады неверной... Но от речей Альгамара, Айзманом сказанных, – не очень-то полетишь: разве по-горбуновски, это – да. И жалко глядеть на истравленный молью бархат.

Пестрядинный, чистый и крепкий лоскут – рассказ К.Волгина "Антипка". Человеку с даром мало-мальским – не ну-

жен ему мудреный сюжет. Как будто и ни о чем рассказал Волгин: ну вот, не взяли мальчонку, Антипку, в город на ярмарку, а Антипка, малый характерный, исхитрился добраться до города сам. И ни о чем как будто – а хорошо.

И еще лучше покажется, коли прочесть бок о бок сшитый с Волгиным рассказ Карашева "Огонь". Придумщик нынче народ пошел – да хоть бы придумывали-то с толком. А то вот Карашев – эка хватил: есть у него в рассказе огненный царь Огневик, и у того Огневика дочь... Ильмарель. В русских-то сказках да былях получше "Ильмарели" ничего Карашев не нашел?

Не красит Карашева и соседство с Никандровым: Никандровский рассказ в первой его половине, по чести сказать, – недурен. Во второй половине – есть пересол.

Три рассказа этих – Волгина, Карашева и Никандрова – сметаны в одно белыми нитками: никчемушным заглавием для всех трех рассказов – "Молодое растет". От заглавия такого все одеяло лоскутное – отнюдь крепче не стало, а белые нитки – глаза мозолят.

Не токмо рассказы о детях – есть в сборниках (в первом) и для детей сказка: "Дары северного ветра" Серошевского. Что и толковать, хорошо сказал сказку Серошевский. Но есть такая же, помнится, схожая очень – русская сказка, и... лучше она 136 страниц Серошевского.

Черным крепом врезаны в пестрое лоскутное одеяло тюремный рассказ И.Вольного "Осенью" и этапный рассказ К.Лигского "Via dolorosa". Голодовки, избиение, бунт тюремный, тяжкий путь в кандалах... И без прикрас мудреных найдет это к сердцу ход. Но все же – как Вольнов написал, не годится так писать: как-нибудь, поскорей, абы-абы. До того "как-нибудь", что был все время у Вольнова тюремный начальник – Алтынов, а на 170-ой странице – вдруг Алтынов в Воротникова обернулся.

Добрая хозяйка, рачением которой сшито затейливое косячковое одеяло – А.В. Амфитеатров. И столько, видать, было хозяйке хлопот, что на свое-то рукоделье времени, сколько надо, и не хватило. Оттого и вышло, что в "Юности одной певицы" и в "Сестре Елене" – то и знай увязаешь в болоте. А какая бы была повесть хорошая о помещичьем отродье, – кабы только было время написать эту повесть покороче: короче-то ведь писать – куда трудней и куда медленней, чем так

вот, с присесту, как само напишется.

Зато в фельетоне своем (первый сборник – "Времена и нравы") зубаст Амфитеатров по-старому: так насел на Розанова, что от Василья Васильича только перышки по ветру летят. Розанову – поделом за скверные его писанья в "Новом времени" о Войтинском (о воспоминаниях его тюремных в "Русском Богатстве"). Да только что пользы с Розановым биться – он ведь как гидра Лернейская: одну ему голову оттяпать – вырастут две, и вдвое облыгать будут.

Пестрое одеяло сборников оторочено, по положенью, кружевами стихов. И мало кружев этих – так, для прилику только – и не из очень кружева дорогих. Стихи Тэффи – фабричной поделки, бездушны. Стихи Астрова – душевней, но по части внешности есть грехи (напр., стих. IV, "Этой ночью"). Стихи Ивана Свистова (экой псевдоним звучный!) – самые, пожалуй, любопытные: и нечистый у него, и водяник, и огненный Илья, и лес дремучий. Пока – все это не очень ладно слажено. Да есть хоть на что надежду положить.

Наособицу стоит сказать о серьезной материи – о статье Новорусского "Пределы науки" (одна-единственная научная статья в обоих сборниках). Написана статья на тот предмет, чтобы в краску вогнать Оливера Лоджа, ученого англичанина. Еще бы: Оливер Лодж, физик немало известный, на почтенном съезде (Британской ассоциации наук) взял да и ляпнул в конце своей речи, что он, мол, убежден в посмертном существовании личности человека, и не как-нибудь так убежден, а фактами, научно обследованными... И вот – Новорусский горою стал за науку, но... Есть огнепоклонники – и есть наукопоклонники. Огнепоклонники – огню только поклоны кладут, а чтоб, например, путное какое-нибудь дело для огня найти, запрячь его, скажем, в двигатель какой-нибудь (взрывной) – это уж огнепоклонникам не с руки, это уж будет дело людей, к огню куда меньше почтительных. Так вот – и с наукопоклонниками. Проку от них – не очень уж много: будоражат науку – не они, рушат и творят не они. Оттого Новорусскому, наукопоклоннику, не по вкусу, видать, ереси новых ученых, вроде учения об электронах, вроде учения о разложимости материи. Оттого об электронной теории, изящнейшей и на математических основах поставленной, наукопоклонник ворчит: здесь "научная мысль вернулась на старые пути отвлеченных абстракций", – на пути никудышные, сказал бы Но-

ворусский, если б по-русски хотел говорить. Оттого науко-поклонник учение о разложимости материи, рожденное радием, величает "скороспелым" (стр. 297) и, видать, – охотно обозвал бы его покрепче как-нибудь: еще бы, тут ведь карачун старому огню, старой науке... Больше всего окорнало статью Новорусского то, что сам-то он громовые речи без останову держит, а Лоджу – бедняге – словечка сказать не дал. Оливер Лодж – имя в науке не маленькое, уж не меньше ведь Новорусского. Не так уж безразлично, что в самом деле за еретические опыты были в руках Лоджа. Уж хоть бы речь-то Лоджа доподлинную привел Новорусский, и то бы лучше было.

1914

"СИРИН"

Сборник первый и второй. Цена каждого сб. 1 р. 50 к.

По весне на петербургских наших дворах жалобно заскулит шарманка, жалостная пичужка озябшая выскочит на ящик – билетики "на счастье" вынимать, звякнет бубенцами кто-то, лохмотами тряхнув, и веселую запоет песню. Но невесело слушать, жутко глядеть на дно колодца-двора, еле терпишь – окно не закрыть. А уж как разложат там коврик, да выскочит на коврик тот – непременный при шарманке гуттаперчевый мальчик, да начнет, голову промеж ног засунув, ходить, – тут уж нету терпенья больше глядеть: и жалко мальчонку, хоть плачь, и отвратно – окно захлопнешь.

Как гуттаперчевого такого мальчика при шарманке – жалко Андрея Белого, когда станешь роман его "Петербург" читать. Легко ли это – кренделем вывернуться, голову – промеж ног, и этак вот – триста страниц передышки себе не давать? Очень даже трудное ремесло, подумать – сердце кровью обливается.

Засунули злые люди гуттаперчевого мальчика в шутовской балахон, к публике выпихнули – и начинает гуттаперчевый мальчик остроты в раек запускать:

"Ваши превосходительства, высокородия, благородия..." "Невский проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект, то есть: проспект для циркуляции публики (а не воздуха, например)." "...Аполлон Аполлонович был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама..."

Сказал гуттаперчевый мальчик: "не воздуха, например", "имел своим предком Адама", – сказал и сам же первый загоготал. А в публике-то, которые пожалостливей – вовсе та-

ким не смешно.

А-а, не смешно? Ну, так искусством своим удивит гуттаперчевый мальчик, вывертами, кренделями неестественными, голову промеж ног засунет – а уж удивит.

"В одном важном месте состоялось появление до чрезвычайности важное; появление-то состоялось, то есть – было". "...Лихутин стремительно бросился в переднюю комнату (то есть просто в переднюю)..."

Заглавия глав: "И увидев расширилась..." – одно заглавие; "Двух бедно одетых курсисточек" – другое заглавие; "И притом лицо лоснилось" – третье заглавие; есть такие же заглавия и четвертое, и пятое, и шестое...

Есть конечно в романе и "древеса", и "кудеса", и "пламена", и многократное "обстали", "сентябревская ночь", "октябревский денек"...

"Сентябревский" и "октябревский" – заставь-ка человека такое по доброй воле сказать, не скажет ни за что – совесть зазрит, да и противно очень. А вот Андрей Белый...

По надобности глядя – Андрей Белый служит и за пичужку на шарманке, ту самую, какая билеты вынимает на счастье – на несчастье. Андрей Белый прорекает Руси все несчастья: "Прыжок будет над историей; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса, равнины от труса изойдут повсюду горбом". "Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей..."

Вот какая злая судьба гуттаперчевого нашего мальчика: выкручивает он кренделя, чтобы смешить, – его жалко; загробным вещает он голосом – смешно...

И еще злее та судьба оттого, что не бесталанный человек Андрей Белый: бесталанный бы – туда уж сюда, не о чем бы было жалеть. А то вот и в "Петербурге" виден, ведь глаз острый, видны замыслы ценные: всю русскую революцию захватить – от верхов до последнего сыщика... Взять хоть сенатора Аблеухова (две капли воды – Победоносцев-покойник); как хорош он: оттопыренные уши, младенчески-старческий лик; бесчисленные полочки с литерами в шкафах; любимое чтение – планиметрия: боязнь свободных пространств. Хорошо это – чуется искра Божья, и тем хуже: потому что от той Божьей искры Андрей Белый зажег фонари в плохом балагане.

После Андрея Белого читать Блока –все равно что из чад-

ного балагана выйти в мрачную ночную тишь. Блок ясен и морозен, но в холодной дали плещутся неверно-ласковые звезды. И к ним, недостижимым, Блок устремляет свой путь: к Прекрасной Даме, которой – нет, которая – мечта, путь к которой – страданье. "Роза и Крест" – драма Блока в первом сборнике "Сирин" – о рыцарях, замках, певцах и турнирах, и все же драма эта – наша, близкая, русская. Драма зовет к страданью: нет радости выше страданья от любви к человеку. Это ли не русское? Уж что-что̀, а страдать мы умеем...

Вот и Ремизовские сказы – тоже русские и тоже страдательные: о солнце – слезе Божией, об Ангеле погибельном, об Ангеле – страже мук... У Ремизова – не суть только, но и внешность его сказов – русская, коренная. Но не все это, не вся тут Ремизовская сила, не "Крестовые сестры" это, не "Неуемный бубен"...

Очень просты, непривычно просты стихи Ф.Сологуба в первом сборнике. Не идет к Сологубу простота, несложность. Все равно что Мефистофеля нарядить почтенным немецким буржуем, в зубы – трубку, в руки – кружку пива. Неплохо – а не Мефистофель, нет.

В стихах Брюсова (второй сборник) – иная простота: наигранная, искусная. Брюсов – верен себе. Некоторые стихи – на диво хороши ("Персидские четверостишия"); другие, где Брюсов – за Бальмонтом спустился к дикарям,– уж не так. Опасен путь к дикарям: Бальмонт дошел тем путем до знаменитых своих "Вицлипуцли"...

Один праведник спасает, говорят, десять грешников. Но в "Сирине" грехи нераскаянные Андрея Белого так велики по качеству и по количеству (350 стр. из 500!), что тянут ко дну целиком все сборники...

1914

БЕРНГАРД КЕЛЛЕРМАН. СОЧИНЕНИЯ, тт. I—VI.

(Романы: "В туннеле", "Ингеборг", "Море", "Идиот")
В переводе с нем. Изд-во "Прометей".

Мы-то, известно, на кухне у Господа Бога живем – про нас-то уж что толковать. А вот как в чистых-то горницах народу живется, в Европах разных да в Америках?

Рассказывает о том последний келлермановский роман "В туннеле". Об Америке, о деньгах и машинах... нет, о деньжищах и машинищах, о рабах денег и машин.

Героем машинного романа – кому же и быть как не инженеру, машинному богу? Инженер Мак-Аллан задумал не малое: провести под океаном туннель подземный из Нью-Йорка до самой до Франции, ни много ни мало на пять тысяч верст. Сюжет-то Уэллсовский, да. Но так хорошо, от души, толкует о нем Келлерман, что веришь, дотла веришь, никакой сказкой и не пахнет в романе: одна жизнь – сумасшедшая, машинная, нынешняя жизнь. Только завертел Келлерман колеса этой жизни в сто раз быстрее, и все мчится в романе с оглушительным грохотом, мелькают стальные злые зубцы, крошат человечьи тела.

Туннель начали рыть. Согнулись, копая, сто тысяч людей. Вырос новый рабочий город, выткалось новое над городом дымное небо. Закопошились золотые цари, выбросили миллионы на туннель – на миллионные барыши надеются. Засверкала, заорала, оглушила реклама. Запрыгали, замигали таинственно призраки "кинемо". И вот уж прикованы к туннелю миллионы маленьких людей: вложили в туннель свои отложенные про черный день деньги.

В подземной глуби, в жаре адовой, крутились бурильные

машины, мололи землю – и людей. Первым измололи жизнь самого Аллана, машинного бога.

Была у Аллана жена, Мауд, был ребенок, было кроткое человеческое счастье. Но вселился в Аллана, как бес, туннель – и некогда ему уже быть счастливым: работать и работать, туннель не ждет, деньги не ждут, проценты не ждут. Томилась и чахла любовь Мауд без солнца, без Аллана. Уже близка была к Мауд новая любовь – но тут вошли в жизнь злые силы, только до времени человеку покорные.

Началось с взрыва бурильной машины: ухнула, разнесла, брызнула землей и кусками людей, запылали балки, подпоры. А до выхода из туннеля – всего 25 верст, 25 верст до спасенья. И вот в тьме подземной бег безумных людей, животный рев, выстрелы, стоны. А дым душит, гонится по пятам...

Узнали о подземном наверху – и встала на дыбы другая стихия, людская. Разорвали бы рабочие Аллана, машинного бога, который придумал туннель, – но не было Аллана. Ревели и кидали камнями в других инженеров. Шли и искали исхода горю и гневу.

И навстречу им вышла маленькая Мауд, кроткая, с ребенком Эдифью. Уж ее-то, Мауд, не тронут: ведь это она санатории строила и больницы для рабочих, это она ведь была их врачом, врачевала их раны, и нужду, и горе.

Но стихии не знают пощад. Убили Мауд, убили ребенка – ведь это были жена и ребенок Аллана.

Аллан вернулся. Сын рабочего и бывший рабочий – он хранил в себе от предков божественную силу гнева. Направил Аллан на бушующую толпу разъяренный свой автомобиль, поехал по людям...

Бросили рабочие работу, опустели подземелья, умерли машины.

Забили набат на бирже. Маленькие люди схватились за свои вклады – ах, как бы не пропали – вереницей потянулись к кассам Туннель-синдиката. Но Туннель-синдикат не платил: изменила и третья стихия – деньги. Подожгли тридцатиэтажный дом Туннель-синдиката, ухнула вавилонская башня, сам Аллан, бог машинный, еле-еле спасся...

Но – спасся, чтобы снова влечь свое рабство деньгам и машинам. Неотвязный бес все точил его и точил. И вот – венец жизни машинного бога: Аллан продался дочери Ллойда, миллиардера, женился на ней. На звонкое золото променял

Аллан горько-сладкие воспоминания о маленькой своей, кроткой Мауд.

Есть деньги – есть рабочие; есть рабочие – достроен туннель... Но съел он Мак-Аллана: разбитым уж, седым стариком ведет Аллан первый поезд сквозь туннель. Поезд пришел в Европу с опозданием на 12 минут...

Странно читать *городского* Келлермана – каков он в ”Туннеле”. Не таким мы знали его в прежних романах: нежным, певучим, тончайшим был он там; ловил зеленые шорохи, шепоты трав, глядел в голубую глубь. И вдруг – грохот и вихрь, и безумный пляс жизни, и смертно-бледные, усталые люди ”Туннеля”. ”Ингеборг” и ”Туннель” – два конца Келлермана и две лучших его вещи. За ”Ингеборг” строгие люди честят Келлермана: очень-де уж похоже на Гамсуна, на норвежца. Оно верно: отраженным светом светит ”Ингеборг”. Но что ж: ведь и луна – светило, и луна умеет колдовать отраженным, зеленым своим светом...

Между двумя концами, между ”Ингеборг” и ”Туннелем”, живут другие две Келлермановские книги: ”Море” и ”Идиот”. ”Море” еще цветет красками ”Ингеборг”, но краски тут стали уж куда водянистей. ”Идиот” – по-русски бы лучше ”Иванушка-дурачок” – повесть о странном человеке, который захотел быть христианином, да не каким-там-нибудь, а настоящим. По письму, по ликам ”Идиот” – ступень от сердечных книг Келлермана к удивительному его роману общественному, к ”Туннелю”. И как всякая ступень – сероват и бледен этот роман – ”поелику ни холоден, ни горяч, но тепл”.

1914

СКИФЫ ЛИ?

Нет цели, против которой побоялся бы напречь лук он, Скиф...
(Из предисловия к сборнику "Скифы.)

По зеленой степи одиноко мчится дикий всадник с веющими волосами – скиф. Куда мчится? Никуда. Зачем? Ни за чем. Просто потому мчится, что он – скиф, потому, что он сросся с конем, потому, что он – кентавр, и дороже всего ему воля, одиночество, конь, широкая степь.

Скиф – вечный кочевник: нынче он здесь, завтра – там. Прикрепленность к месту ему нестерпима. И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город, он свернет в сторону. Самый запах жилья, оседлости, щей нестерпим скифу: он жив только в вечной скачке, только в вольной степи.

Так мы себе мыслим скифа. И потому радовало нас появление скифских сборников. Уж тут-то мы найдем людей, ничем не объярлыченных, тут-то пахнет на нас любовью к подлинной, вечно буйной, воле. Ведь с первой страницы скифы обещали нам: "Нет цели, против которой побоялся бы напречь лук он, скиф".

Но перевернулись страницы и дни, расцвело "Знамя Труда", взошли новые "Скифы". И так горько было увидеть: скифский лук – на службе, кентаров – в стойлах, вольницу – марширующую под духовой оркестр.

Скифы осели. Слишком скоро нашлась цель, против которой они "побоялись напречь лук".

Духовный революционер, истинный вольник и скиф, видится Иванову-Разумнику так: он – "работает для близкого

или далекого будущего", он знает, что "путь революции – подлинно крестный путь". С определением этим мы почти согласны, но так часто "почти" решает судьбу. У подлинного скифа нет никаких междудвухстульных "или": он работает *только* для далекого будущего, и никогда – для близкого, и никогда – для настоящего; поэтому для него один путь: Голгофа, и нет иного; поэтому для него единственно мыслимая победа: быть распятым, и нет иной.

Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, – победитель, потому что Он распят, практически побежден. Но Христос, практически победивший, – Великий Инквизитор. И хуже: практически победивший Христос – это пузатый поп, в лиловой рясе на шелковой подкладке, благословляющий правой рукой и собирающий даяния левой. Прекрасная Дама в законном браке – просто госпожа такая-то, с папильотками на ночь и мигренью утром. И севший на землю Маркс – это просто Крыленко.

Такова ирония и такова мудрость судьбы. Мудрость потому, что в этом ироническом законе – закон вечного движения вперед. Осуществление, оземление, практическая победа идеи – немедленно омещанивает ее. И подлинный скиф еще за версту учует запах жилья, запах щей, запах попа в лиловой рясе, запах Крыленки – и скорей вон из жилья, в степь, на волю.

Здесь трагедия и здесь – мучительное счастье подлинного скифа: ему никогда не почивать на лаврах, никогда ему не быть с практическими победителями, с ликующими и поющими "славься". Удел подлинного скифа – тернии побежденных; его исповедание – еретичество; судьба его – судьба Агасфера; работа его – не для ближнего, но для дальнего. А эта работа во все времена, по законам всех монархий и республик, включительно до советской, оплачивалась только казенной квартирой: в тюрьме.

"Победоносная октябрьская революция" – таков ее титул по официальным источникам, "Правде" и "Знамени Труда", – ставши победоносной, не избежала закона: она – омещанилась.

Для попа в лиловой рясе – ненавистней всего еретик, не признающий его, лилового, исключительной власти вязать и

разрешать. Для госпожи такой-то в папильотках – ненавистней всего Прекрасная Дама, не признающая ее, в папильотках, исключительных любовных полномочий и прав. И для всякого мещанина – всего ненавистней непокорный, смеющий думать иначе, чем он, мещанин, думает. Ненависть к свободе – самый верный симптом этой смертельной болезни: мещанства.

Остричь все мысли под нолевой номер; одеть всех в установленного образца униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнем. Так османлисы обращали гяуров в истинную веру; так тевтонские рыцари мечом и огнем временным спасали язычников от огня вечного; так у нас, на Руси, лечили от заблуждений раскольников, молокан, социалистов. И не точно ли так же теперь? Константин Победоносцев умер – да здравствует Константин Победоносцев!

Но это – не скифский клич: их клич – вечное "долой!" И если скиф оказался в стане победоносцев, в упряжке триумфальной колесницы, то это – не он, не скиф, и нет у него права носить это вольное имя.

К счастью, скифа остричь под нолевой номер – не так-то легко: еще долго будут торчать колючие еретические вихры, и уже в стойле – кентавр еще долго, по старой привычке, будет не вовремя ржать. И не потому ли, невзирая на похвальные старания заведующего приручением скифов Иванова-Разумника, в тех же "Скифах" мы найдем образы, наиболее убийственные для революции победоносцев?

Быть может самым лучшим, подлинно-скифским словом обмолвился Сергей Есенин в поэме "Отчарь":

Гибельной свободы – в этом мире нет.

Именно так: гибельна не свобода, гибельно насилие над свободой. Но говорить об этом – для открыто связавших себя с победоносцами, – не значит ли в доме повешенного говорить о веревке? Беда с детьми: в присутствии старших возьмут да и ляпнут что-нибудь этакое неприличное. И разве не явно неприличные намеки в поэме того же дитяти "Марфа Посадница":

...Не чернец беседует с Господом в затворе –
Царь Московский Антихриста вызывает:
Ой, Веельзевуле, горе море, горе,
Новгород мне вольный ног не лобызает!
...Возговорит царь жене своей:
А и будет пир на красной браге!
Послал я сватать неучтивых семей,
Всем готова постель в темном овраге!

Покорение еретических Новгородов и прочих неучтивых семей под нозе... Разве можно говорить об этом теперь, да еще вспоминать, что это было специальностью славного нашего царя Ивана Васильевича? Беда с детьми!

А впрочем, и с взрослыми не лучше. Даже Клюев, занимающий место "придворного пиита" Державина, неосторожно мечтает вслух о временах, когда:

Не сломят штык, чугунный град
Ржаного Града стен,
Не осквернят палящий лик
Свободы золотой...

У Белого, всегда так холодно-бриллиантово блещущего, в первом "Скифе" есть рубиновые, кровью сердца политые строки:

Все грани чувств, все грани правды стерты:
В мирах, в годах, в часах –
Одни тела, тела, тела простерты...
И праздный прах...
В грядущее проходим строй за строем! –
Рабы: без чувств, без душ...
Грядущее, как прошлое, покроем
Лишь грудой туш.

Да ведь это о крыленках, грудой туш покрывших Россию и мечтающих о социалистически-наполеоновских войнах в Европе – во всем мире, во вселенной! Но не будем неосторожно шутить: Белый – благонадежен и *хотел* сказать не о крыленках.

Старательней других скифов остригся Иванов-Разумник, но и у него торчат вихры и колют не тех, кого он хотел бы.

В статье "Две России" Иванов-Разумник писал: "А когда

их лютая злость из бессильной станет силой, когда она выльется в деяния во имя "Закона", "порядка", "во имя Христа"... Погодите, дайте им с силами собраться да выждать удобное время... потоки крови прольют они во имя подавления революционного беззаконства". Когда Иванов-Разумник прорицал так, он, конечно, имел в виду гипотетического русского Тьера, расстреливающего коммунаров на гипотетическом русском Пер-Лашезе. Но волею насмешницы-судьбы прорицание Иванова-Разумника выполняется преимущественно русскими коммунарами – во имя их, оземленного, Христа. Быть может, придет и Тьер, но то, что позволительно Тьеру, – непозволительно жене Цезаря.

Хорошо быть глубоким знатоком русской литературы, как Иванов-Разумник: не всякому удается почерпнуть из классических кладезей такой сегодняшний образ, как дура Екимовна из "Арапа Петра Великого". Из всей лавины западной культуры, хлынувшей на Русь чрез прорубленное в Европу окно, дура Екимовна усвоила только: мусье-мамзель-ассамблея-пардон. Неудержимо, невольно, как железо к Магнит-Горе, притягивается этот образ к победоносцам нашим. Ведь это они из французских революций, из Герцена, из Маркса – только и зазубрили: ассамблея и пардон – с нижегородским акцентом, и оттого так много водевильного в деяниях их и в письменных памятниках, оставленных ими в наследство любопытным потомкам.

Савлу, обращенному в правоверного Павла, стоило хотя бы для стиля оставаться Павлом. И не к лицу Павлу еретизировать: "Или самодержавие, чье бы то ни было, совместимо со свободой?" ("Две России" Иванова-Разумника).

Впрочем, от комментариев, опасных для Павла, мы воздержимся – хотя бы для того, чтобы не подражать дурному примеру Иванова-Разумника, который в этой же статье без стеснения объявляет "всем-всем-всем": Ремизов – неблагонадежен, Ремизов – белогвардеец, Ремизов – вне закона.

Как же в самом деле случилось, что Ремизов с его "Словом о погибели Русской Земли" попал в торжественное шествие поющих хвалу победоносцам? И зачем?

А вот зачем. Когда римские императоры после победы

над варварами вступали в Рим, за одной из колесниц в процессии вели варварского царя, и бывал специальный глашатай, исчислявший богатства и силы этого царя: на предмет пущего прославления победоносного императора. И на тот же самый предмет Иванов-Разумник взял в торжественную процессию Ремизова: для пущего прославления победоносцев. И потому, предварительно расквашивая Ремизова, Иванов-Разумник провозглашает: "Слово о погибели Русской Земли" – одно из самых сильных, удивительных произведений, написанных ныне".

С оценкой Иванова-Разумника мы согласны: Ремизовское "Слово" – силы очень большой. Но не в обычном ремизовском мастерстве сила этой вещи, а в потрясающей ее искренности. Другими вещами Ремизова любуешься со сторон, сбоку, с каких-то мостков: далеко внизу, под мостками, ворочаются прекрасные, неуклюжие колеса мельницы, гудит и сверкает радугой вода. А "Словом" со стороны любоваться нельзя: оно втягивает с руками и ногами, крутит, и до последней страницы доходишь смятый, измолотый.

"Родина, мать моя униженная. Припадаю к ранам твоим, к запекшимся устам, к сердцу, надрывающемуся от обиды и горечи, к глазам творим иссеченным. – Не оставлю тебя в беде твоей, вольную и полоненную, свободную и связанную, святую и грешную, светлую и темную. – Душу сохраню мою русскую, с верой в правду твою страдную."

Какая скорбная любовь бьется в каждом слове – любовь к Руси, всякой и всегда: к святой – и грешной, к светлой – и темной! И какое книжное, какое химическое сердце надо иметь, чтобы не увидеть: эта любовь и скорбь – душа Ремизовского слова, а гнев и "лютая злость" – идут от этой любви, как дым от огня.

Дым застлал глаза Иванову-Разумнику, только дым он увидел. И из дыма создал неведомый нам, чадный образ Ремизова – ненавистника свободы, Ремизова – мещанина.

Ремизову скорбно за униженную мать. И это ли, в самом деле, не унижение, когда прусский генерал может бросить в лицо русской революции: а где же у вас свобода? Это ли не унижение, когда на другой день после воинственных выкриков русская революция смиренно и "незамедлительно" просит мира у прусского генерала? Ремизову скорбно за униженную мать: "О, родина обреченная, багряница царская упала с

плеч твоих. – Ты ныне униженная и затоптанная...” А член революционного трибунала Иванов-Разумник читает в сердце подсудимого Ремизова: ”Когда плачет Ремизов, что багряница царская упала с плеч ее, то мы видим: о багрянице не только родины, но и царя скорбит он”.

Во имя скорости революционного суда – все позволено, и Иванов-Разумник судит Ремизова за слова вавилонских старцев из ”Действа о Георгии Храбром”. ”Не стало в городе управителя, все в разор пошли: поскорее бы вернулся царь”, – говорили старцы. А член революционного трибунала припечатывает: ”Когда мы слышим это, то знаем: вкупе и влюбе Ремизов со старцами вавилонскими”.

Для революционного трибунала – главное, что Ремизов не пал ниц перед победоносцами и смеет видеть в них (в них!) мещанство. Всеми своими десятью томами Ремизов хлестал мещанство старой Руси, но он не должен сметь хлестать мещанство новой. Пусть у Ремизова – глаза, как у Гоголя: он всегда зорок на черное. Какое до этого дело революционному трибуналу? У революционного трибунала – приговор предрешен, и могло ли быть иначе? Ведь это в ремизовском ”Слове” написано:

”Опостылела бездельность людская, похвальба, залетное пустое слово... Жадно, с обезьяньим гиком и гоготом рвут на куски поминальный пирог, который когда-то испекла покойница-Русь. И рвут, и глотают, и давятся. И с налитыми кровью глазами грызут стол, как голодная лошадь ясли. – И норовят дочиста слопать все до прихода гостей”.

Этого Ремизову не простят: попу в лиловой рясе – ненавистней всего еретическое, непокорное слово. Попу в лиловой рясе – ненавистней всего подлинный скиф, о котором в скифском предисловии говорится: ”Разве скиф не всегда готов на мятеж?” Подлинный скиф – всегда.

В ремизовском ”Слове”, насквозь пропитанном любовью и скорбью, Иванов-Разумник рассмотрел дым: лютую злость. И удивляться ли этому, когда оказывается, изо всего Евангелия, изо всего учения любви – Иванов-Разумник запомнил только: ”Не мир пришел Я принести, но меч”. На всем протяжении ”Двух России” мечом звенит внезапно-воинственный Иванов-Разумник во славу благородных победоносцев, столь храбрых по адресу тех, кто послабее, и столь... мудрых по адресу тех, кто посильнее. И мечный звон усиленно разыскивает

Иванов-Разумник в своих подхвалимых, Клюеве и Есенине, даже там, где его нет.

К основному, лучшему, величайшему, что есть в русской душе: благородству русскому, нежности русской, любви к последнему человеку и к последней былинке, – к этому слеп Иванов-Разумник. А именно это лучшее русской души и лежит в основе неодолимой русской тяги к миру всего мира.

В любви к серпу и в ненависти к мечу – подлинно русское, народное. И потому так хороши отсюда идущие строфы в "заказных", революционных стихах Есенина и Клюева.

Вот великолепные заключительные строфы из "Певущего зова" Есенина:

Люди, братья мои люди,
Где вы? Отзовитесь!
Ты не нужен мне бесстрашный,
Кровожадный витязь.
Не хочу твоей победы,
Дани мне не надо!
Все мы – яблони и вишни
Голубого сада.
..Не губить пришли мы в мире,
А любить и верить.

Но победоносцам и Иванову-Разумнику именно требуется "кровожадный витязь" и "дань", и потому конечно по Иванову-Разумнику выходит: "Певущий зов" *...победно* звучит у Есенина. И конечно не приведенные строфы процитирует Иванов-Разумник, а что-нибудь "заносчиво-Берлинское", вроде:

...Мое Русское поле,
И вы, сыновья ее,
Остановившие
На частоколе
Луну и солнце.

Или:

...Россия, Россия, Россия –
Мессия грядущего дня!

Поистине удивительно приключение Иванова-Разумника с "Песнью Солнценосца" Клюева: эту дурного тона "Оду Фели-

це" Иванов-Разумник не только стерпел на страницах "Скифов", но еще и хвалит, не поморщившись.

...Китай и Европа, и Север, и Юг
Сойдутся в чертог хороводом подруг,
Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать...
...Три желудя-солнца досталися нам –
Свобода и Равенство, Братства венец –
Живительный выгон для ярых сердец...
...Верстак – Назарет, наковальня – Немврод,

и дальше уж конечно: "вставай, подымайся"... Как это близко к знаменитому "Пролетарии всех стран, соединяйтесь" Минского и к "заносчивому Берлину" Сологуба, и как далеко от нашего Клюева, которого мы привыкли любить. Чего стоят в этих виршах одни слова с заглавными буквами – безвкусица, пущенная в оборот, кажется, Андреевым, и первый знак творческой импотенции. А у Клюева в "Песни Солнценосца" полнехонько этого добра: Мир, Зенит, Премудрость, Труд, Равенство, Песня, и...Тайна, и... давно засиженная мухами Любовь, и... ставшая уже мелкой, как лужа, Бездна.

А впрочем, неудача Клюева понятна: интернационалист он ведь очень молодой. В "Беседном Наигрыше" этот же Клюев высоко-патриотично писал о немцах:

...Водный звон учуял старичище
По прозванью Сто Племен в Едином.
Он с полатей зорькою воззрился
И увидел рати супостата.
Прогуторил старый: "Эту погань,
Словно вошь на гаснике, лишь баней,
Лютым паром сжить со света можно".

В цикле "Избяные песни" Клюев уже бросил всунутые ему в руки Мечи и Бездны – и сразу: не казенное вдохновение, а подлинное; не новое золото, а червонное, какое века простоит и не пойдет ржавчиной. И тут уже не знаешь, что выбрать, что лучше: так хороша, так живет у Клюева вся избяная тварь – лежанка, кот, пузан-горшок, "за печкой домовой твердит скороговоркой" что-то, и сама печь-матерь, и коврига – "лежит на столе, ножу лепеча: "я готова себя на закланье принесть". После "Избяных песен" еще досадней за Клюева,

автора од: сереньким бежать за победоносцами петушком – и сам Бог велел, а таким, как Клюев, – не надо.

Поражение, мученичество в земном плане – победа в плане высшем, идейном. Победа на земле – неминуемое поражение в другом, высшем плане. Третьего – для подлинного скифа, для духовного революционера, для романтика – нет. Вечное достигание – и никогда достижение. Вечное агасферово странствование. Вечная погоня за Прекрасной Дамой – которой нет.

И это прекрасно знает Иванов-Разумник, но ему страшно увидеть правду лицом к лицу. Только подумать: а что если наша революция войдет в историю не с "палящим ликом свободы золотой", а с лицом Ремизовского мастера Семена Митрофановича, того самого, который заставлял мальчишку-подмастерье прикладываться к своей пятке? Правда, сейчас надвигается огонь, и, может быть, он сотрет с революции лик Семена Митрофановича. Но Семен Митрофанович делает все, чтобы спастись от губительного и очистительного огня. И быть может, спасется, еще раз победит на земле – и еще прочнее погибнет, омещанится.

Удел подлинного скифа – трудно поднять. И потому слабые – закрывают глаза и плывут по течению. И таких "тьмы, и тьмы, и тьмы", как возглашает Блок в стихотворении "Скифы" ("Знамя Труда", № 137). Но скифы ли это? Нет, не скифы. Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные – будут при всяком строе, ибо у них – "дело... в вечной революционности – для любого строя, для любого внешнего порядка" (из предисловия к "Скифам", I). Да: для *любого* строя. Но таких никогда не будут "тьмы". Божественное проклятие скифа подлинного – "быть пришельцем в своей, а не чужой земле" (из "Слова о погибели Русской Земли").

И то, что Иванов-Разумник все это знает, – он сказал сам, и сказал хорошо, в статье своей "Поэты и революция" ("Скифы", II):

"Пришла революция – кто первый перед ней преклонится? Придет контрреволюция – кто первый "петушком-петушком" побежит за ее дрожками, в которых поедут Городничий и Хлестаков под охраною Держиморды? /.../ Великие в

великом – не преклонятся, не пойдут; но много ли их?”

Нет: их – немного. И никогда не могут быть ”тьмы, и тьмы, и тьмы”. А если их тьмы, то это не упрямые и вольные скифы: вольные скифы – не преклонятся ни пред чем, вольные скифы – не побегут за победоносцами, за грубой силой, за ”Городничим и Хлестаковым под охраною Держиморды”, какого бы цвета ни были кокарды Городничих.

1918

В ПЕРЕДВИЖНОМ ТЕАТРЕ

Случилось как-то слышать – солдат рассказывал: во время жестокой перестрелки с немцами под посвистыванье пуль в лесу запела иволга. Просто ли привыкла и перестала замечать смертельный свист, или уже не стерпелось – петь надо, а только запела. И слушали... пусть не все, пусть немногие, но как ее слушали! И как много сделала маленькая иволга!

Великое дело этой иволги делает теперь П.П. Гайдебуров в Передвижном театре. Под змеиный свист разожженной правительством нашим всеобщей взаимоненависти, Гайдебуров делает дело искусства. В маленьком театре большая любовь к искусству во всем, начиная с веревки, заграждающей вход в зал после 6 часов, начала спектакля. Искусство тут – не "советское", не сюсюкающее и не приниженное до модного "беднейшего" интеллектуального уровня, а настоящее, поднимающее, искусство. Здесь ставятся Шекспир ("Гамлет"), Метерлинк ("Смерть Тентажиля"), Рабиндранат Тагор ("Письмо царя"), Бьернсон ("Свыше наших сил").

Для "Гамлета" – сцена, конечно, мала: "часовенка – вместо храма", как определил встретившийся на спектакле художник. Но это уж не вина режиссера. На черном заднем фоне королевские троны и яркие костюмы актеров в иные минуты спектакля давали хороший графический узор.

Труднейшая роль Гамлета – потому что ее очень легко сыграть "как все" – трактована Гайдебуровым по-своему интересно. Игра проведена с хорошей простотой и с пользованием очень тонкими деталями (например, во время фразы "подумать надо" – лицо закрыто, и видна только отличная игра губ). В сцене с Офелией ("в монастырь!") хотелось бы еще большей простоты.

Хорошая, очень, искренняя, самое лицо ее к этому подходит, Офелия – Головинская. Во время представления убийства Гонзаго артистка временами забывала, что у нее на коленях голова Гамлета, и думала о том, удастся ли завтра получить по карточке хлеб.

Хорош был Полоний. Об остальных... остальные старались.

[7 апреля/25 марта 1918]

"НАД ПУЧИНОЙ" ЭНГЕЛЯ

(Премьера в Передвижном театре)

Заброшенная рыбачья деревушка на дюнах. Одичалые, просмоленные люди. Сети – летом и карты, вино – в непогожее время. Вечная борьба с морем: однажды оно поднялось и смыло поселок, и, может быть, так же смоет завтра. Все время – нарастающий шум и грохот прибоя.

Все это за сценой. А на сцене – старик-пастор (П.Гайдебуров), уволенный за то, что искал пути к простым душам в их ежедневной, грубой жизни, в кабаке и за картами. И новый, молодой, пастор Гольм, аскет, приехавший сюда, чтобы "хлыстом гнать в церковь" беспутную паству.

Прибой – все выше, и все громче – шум. Прорвало плотину – и рыбачий поселок смыт. Уцелел только пасторский домик, и в нем пятеро людей, и церковь.

В числе этих пяти – деревенская блудница Стина (Головинская). Раньше пастор Гольм считал для себя зазорным говорить с нею, хотя бы и для того, чтобы спасти ее душу. Но море – все выше, все ближе поднимающаяся смерть уравнивает всех. Гольм снисходит до душеспасительной проповеди по адресу Стины. А когда Стина жертвует собой в попытке достать, для спасения всех, лодку, Гольму ясно: Стина выше их всех.

В пьесе – много наивного. Где теперь сыщешь пасторов с такой ветхозаветной моралью, как Гольм? Но ведь и мы теперь живем во времена первобытные, а стало быть, и наивные. Может быть потому пьеса произвела на зрителей впечатление: во время третьего акта из публики был слышен плач.

В декорациях подкупала простота; лучше всего была кирха в последнем акте.

Очень хорошо играл Гайдебуров.

Совершенно не передано настроение приближающейся с каждым ударом волн гибели в начале второго акта.

/Апрель 1918/

ГРЯДУЩАЯ РОССИЯ

В руках – "Грядущая Россия". Настоящий толстый журнал – и там настоящий новый русский роман. Какое историческое событие "новый печатный русский роман"! Писанные – знаю, есть и у нас в Р.С.Ф.С.Р. Но у нас, где государственно-признанным мэтром и писателем популярнейший Демьян Бедный, у нас романы печатать не в моде. А тут печатный роман: "Хождение по мукам" Ал. Н. Толстого. На этом романе, вернее, на половинке романа (в двух книжках "Грядущей России" – только 10 глав) – держится весь журнал. Роман, конечно, – исторический: об очень древнем – о Петербурге 1914 года. Но ведь мы, петербургские, Р.С.Ф.С.Р.-ные люди 1921 года, мы – мафусаилы, мы, как спящий Уэллса, проснулись через 100 лет, и нам так странно читать о своей милой и слепой молодости – 100 лет назад, в 1914 году.

"Сторонний наблюдатель, из какого-нибудь заросшего липами московского переулка, попадая в Петербург..." – первые строки романа – и они, в сущности, нечаянная авторская исповедь: сторонний наблюдатель из московского переулка – конечно, есть Ал. Н. Толстой. Он – москвич, самарец, нижегородец неизлечимый, в его Петербурге не найдешь этой жуткой, призрачной, прозрачной души Петербурга, какая есть в Петербурге Блока, Белого, Добужинского. Ал. Толстой ходит по Петербургу, как сторонний наблюдатель – наблюдатель острый и умный. Главное и самое неожиданное – умный. До сих пор Ал. Толстой умел это скрывать в себе с необычайным искусством – как отметил еще, кажется, Чуковский в своей статье о нем. И вдруг в романе – умные разговоры, умные люди – правда, их мало, но все-таки, все-таки! Раньше все очарование Ал. Толстого было именно в нелепости, в алогич-

ности; теперь вдруг из кучи прежних его неожиданностей и нелепостей нет-нет да и вытащишь силлогизм. А ведь Петербург – весь прямой, проспект, геометрия, логика, и оттого человек из кривого московского переулка тут непременно в гостях, оттого в "Хождении по мукам" – только эпос, и нет здесь лирики, какая неявной функцией непременно войдет даже в эпос петербуржца, пишущего о Петербурге – о себе.

И еще одно: нельзя конечно рассказать всего Петербурга, если в руках у рассказчика набор красок только реалистических, без всякой примеси Гоголя, Гофмана. Нужна острота, гипербола, гротеск, нужна какая-то новая реальность – та как будто неправдоподобная реальность, какая открывается глядящему на кусочек человеческой кожи сквозь микроскоп. У Ал. Толстого – этого почти нет. Только в начале романа он на минуту поднимается над увесистым, трехмерным, московским миром – там, где у него мелькнул дьячок, увидевший кикимору и пустивший слух, что "Петербургу быть пусту", и где по Васильевскому проскакал на извозчике черт, и где в стекло кареты тайного советника заглянул мертвец. Это только в первой главе, где автор очень концентрированно, умело, умно (главное – умно!) оглянулся на историю Петербурга – вплоть до наших... нет, не наших: 100 лет назад бывших дней.

И вот эти дни – 1914 год. "То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые, считались пережитком и пошлостью. Девушки скрывали свою невинность, супруги – верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, неврастения признаком утонченности... Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, болотом, безлюбой любовью, звуками танго – предсмертного гимна – город жил словно в ожидании рокового и страшного дня..."

И этот "роковой и страшный день" – война, за нею революция – в романе нет-нет да и погрозит издали черным пальцем. Знают, что этот день будет, о нем говорят даже на мирном заседании общества "Философские вечера" (такое знакомое!), где за столом сидят "профессор богословия, философ Борский, выгнанный из Духовной Академии за отпадение в социал-демократизм, писатель Сакунин, автор циничных и замечательных книг, лукавый и хитрый, как старый змей..." Там говорит социал-демократ Акундин, опровергая теорию о мессианстве русского мужика, и зовет к "отчаянному опыту" революции.

И ему отвечает историк:

– "Мы предугадываем торжество вашей правды. Вы овладеете стихией, а не мы... Но когда лавина докатится до дна, до земли, высшая справедливость, на завоевание которой вы скликаете фабричными гудками.., окажется хаосом, где будет бродить оглушенный человек. Жажду, – вот что скажет он, потому что в нем самом не окажется ни капли влаги. И вы не дадите ему пить. Берегитесь: в раю, который вам грезится, может быть самая страшная из всех революций – революция духа..."

Как странно читать такие раздельные, вразумительные, совсем не Налымовские слова у Ал. Толстого!

Впрочем Мишуке Налымову Ал. Толстой изменяет только с второстепенными персонажами романа: главные – курсистка Даша, ее сестра Катя и Катин муж – адвокат, и поэт Бессонов, и инженер Телегин – все они и во всем – очаровательно-нелепы, алогичны и если изредка умны – то сердцем, никак не умом. И не знаешь, почему Катя вдруг едет с Бессоновым в гостиницу, где он, "не любя, не чувствуя ничего, овладевает ею так, как будто она была куклой"; и не знаешь, почему с тем же Бессоновым и, может быть, в ту же гостиницу едет нелепая футуристическая девица Елизавета Киевна; и почему идет к нему Даша. Не знаешь, и главное – не хочется знать. Это явная победа автора: ему удается обездумить, "надымить" читателя, читатель загипнотизирован – и верит всему, не рассуждая.

Когда Ал. Толстой – говорит о "великолепных нелепостях" петербургской колонии футуристов – тут уж он совсем в своей, налымовской, среде: какого первоклассного футуриста потерял мир в самом Ал. Толстом! "Центральная станция для борьбы с бытом" в квартире инженера Телегина; стихи о "молодых челюстях, как орехи, разгрызающих церковные купола"; в весенний день – прогулка по Невскому молодых людей в оранжевых кофтах, в цилиндрах, с моноклями на толстых шнурках... Эти будущие "пролетарии" и вчерашние наши государственные поэты – показаны очень хорошо.

Роман обрывается на описании забастовки обуховских рабочих – и роковой день все ближе – и может быть, багровый его свет скрасит вторую половину романа, напечатанную другим парижским толстым журналом "Современные Записки".

Напечатанного в ”Грядущей России” достаточно, чтобы сделать выводы. Ал. Толстой, наконец, вышел из своего заросшего липами переулка и взялся за новые необычные для себя темы. Но его методы, его техника остались прежними, он по французской пословице – ”не ищет хлеба лучшего, чем пшеничный”.

Спору нет: чего лучше – пшеничный хлеб? Чего лучше – Ал. Толстой из ”Хромого барина”? И всегда есть риск – променять пшеничный хлеб на теперешний наш – мякинный. Но путь художников очень больших – это всегда путь Агасфера, это всегда – хождение по мукам, всегда измена синице в руках ради журавля в небе. А.Толстой за свою синицу держится крепко и журавля боится. Вот где-то совсем над головою у него просвистели журавлиные крылья: ”Даша строгими ”мохнатыми” глазами поглядела на сестру” – и Толстой уже испугался этих великолепных мохнатых глаз – и отгородился от журавля кавычками. И так же старательно обносит он забором из кавычек и ”словно”, и ”будто”, и ”казалось” – всякий не совсем обычный образ. ”Словно в тишине вечера пел самый воздух”; ”Казалось, тело стало легким и чистым без пятнышка”; ”Даша словно очищала себя торжественными звуками”... Но мы, живущие в призрачном городе, – мы знаем, что то, что кажется, – уже есть; мы знаем: вечером в тишине – на самом деле поет воздух, и на самом деле – становишься без пятнышка, и на самом деле очищаешь себя торжественными звуками. И сам Ал. Толстой иногда также может выйти из своего московского тела и увидеть это. ”Катя сделала что-то страшное и непонятное, черного цвета. Вчера ночью ее голова лежала на подушке, отвернувшись от всего живого, родного, теплого, а тело было раздавлено, развернуто. Так чувствовала Катя то, что Николай Иванович называл изменой”. Ясно, Ал. Толстой может увидеть, но отчего же видит так редко, отчего боится видений?

Плотин говорил: ”Тот кто видит – сам становится вещью, которую видит”. По-плотиновски, Ал. Толстой Петербурга не увидел; он только написал о Петербурге отличный роман. Он рассказал о Петербурге, но не показал его.

Остальной художественный материал в журнале – это преимущественно грешники, вцепившиеся в единого спасающего их праведника – Ал. Толстого. В первой книжке – рассказ Дикгофа-Деренталя ”Папаша” – из революционного бы-

та – один из тех рассказов, в паспорте у которых начертано: ”Росту – среднего. Особых примет не имеется”. Там же –воспоминания Боборыкина ”За полвека” – о Герцене, Лаврове, Михайлове, Ткачеве, М.Ковалевском, Льве Толстом. Рядом талантливый публицист и оратор Алексинский дает свою подпись под очень слабой беллетристической вещью (”Сказание об архангеле Аннаиле”). Во второй книжке – неожиданно спотыкаешься еще об одного маститого дебютанта: Г.Е. Львова – рассказ ”Мужики”. Рассказ неискусный, корявый, коегде неприятные срывы в былинность (”вели утешную беседушку”), но есть свежие, хорошо услышанные мужицкие обороты и слова, из мужицкого, а не пейзанского словаря. К рассказу приложена обстоятельная проповедь на тему: ”Звери решают все тяжбы свои зубами, людям дано решать свои тяжбы сердцами”; проповедь хороша и своевременна, но самый гармоничный церковный купол не годится в виде крыши для русской избы.

Стихи – Ропшина, Минского, В.Набокова (в 1-й кн.), Амари, Вилькиной и Тэффи (во 2-й кн.). Читаешь эти стихи – как едешь по улице английского провинциального городка: все дома – чистенькие, гладенькие, одинаковые, хоть бы гденибудь какой вихор или кривое оконце... нет...

Благословляю милый дар,
Скупой огонь, возженный Богом.
Его питает сердца жар,
Но не разжечь в большой пожар
Его ни бурям, ни тревогам...

Это сказал Амари, кажется, не только о своих стихах, но и о стихах своих соседей. Единственный, у кого этот огонь не так скуп – В.В. Набоков: два первых его стихотворения (”Панихида” и ”Вьюга”) читаются не только глазами; третье (”После гроба”) – автор явно извлек из старой, старательно разлинеенной гимназической тетради.

Для нас, отвыкших от неграммофонного слова, много интересного в статьях. Хороша искренняя без единого зеленого рефлекса эмигрантской злости программная статья ”Наши задачи” Г.Е. Львова в 1-й книжке. Стержень статьи: ”Не злу извести зло: только любовь сильна над ним. Она должна победить мир и очистить его от захвативших наши дни ненависти и злобы”. Афористична – под Льва Шестова – ста-

тья Алданова "Огонь и дым": о большевизме Барбюса, Роллана, Анат. Франса, о Константине Аксакове и Ленине. Последняя параллель между верой в мессианство России славянофильства и коммунизма – самое парадоксальное и остроумное. Жутки сухие, вицмундирные строки прокуроров Миролюбова и Иорданского – документы расследования дела о расстреле Николая II; эта глава из истории бывшего самодержца российского так и осталась за каким-то занавесом. И маленькими революцийками кажутся все политические перевороты, когда читаешь статью профессора Анри "Современное научное миросозерцание" – о революции в науке, произведенной законом относительности – открытие Эйнштейна. В науке новая эпоха: одна – до Аристотеля, другая – от Аристотеля до Галилея – Декарта – Ньютона, и новая, третья, начинается Эйнштейном. А мы, до отвалу напичканные демьяновой ухою политики, узнаем об этом только теперь, через год, из-под полы подбираем крошки...

1921

РАЙ

О том, что вселенная – творение старого Иалдабаофа – далека от совершенства, – об этом говорилось многое и многими. Но, кажется, никому не приходило в голову, что стержневое безвкусие вселенной – в поразительном отсутствии монизма: вода и огонь, горы и пропасти, праведники и грешники. Какая точная простота, какое было бы не омраченное ни единой мыслью счастье, если бы Он сразу создал единую огневоду, если бы Он сразу избавил человека от дикого состояния свободы. В полифонии всегда есть опасность какофонии. Ведь знал же Он это, учреждая рай: там – только монофония, только ликование, только свет, только единогласное Te Deum.

Мы несомненно живем в эпоху космическую – создания нового неба и новой земли. И, разумеется, ошибки Иалдабаофа мы не повторим; полифонии, диссонансов – уже не будет: одно величественное, монументальное, всеобъемлющее единогласие. Иначе – какое же воплощение древней прекрасной мечты о рае? Какой же, в самом деле, рай, если Престолы и Власти гремят Te Deum, а Начала и Силы – Miserere?

И вот явно на этом гранитном фундаменте монофонии созидается новая русская литература, новая поэзия. Лукавый творец диссонанса, учитель сомнений Сатана – навеки изгнан из светлых чертогов, и голоса – только ангельские, и ликуют литавры, колокола, исполаэти, слава, осанна.

”В небо плечами-небоскребами упрись,
Крича Осанну ртом бетонным!”

(”Кузница”, 1920, V-VI, *Обрадович*)

"Отныне на суше, в морях и пустынях
Слава!"
"О, каким же безбрежно-великим
Оказался рабочий мозг!
Слава ему!"
("Кузница", 1920, V-VI, *Дорогойченко*)

"О, Москва! Слава, слава, слава!"
("Кузница", 1920, V-VI, *Обрадович*)

"Слава тебе, огнеликий!
Слава рабоче-крестьянской стране!"
("Пламя", 1920, XI, *К.Барышевский*)

"Оркестры, громче ураганьте!
Гремите, трубы, громогласней!"
("Пламя", 1920, XI, *Смиренские*)

"Ныне восславим Молот
И Совнарком Мировой"
("Радуга", 1920, I, *Кириллов*)

"Слава грядущим зодчим!"
("Худож. Слово", 1920, I, *О.Леонидов*)

"Не дружно ли общею грудью
Мы новые гимны поем?"
("Худож. Слово", 1920, II, *В.Брюсов*)

"Гимн" Арского, "Гимн" Васильева, "Гимн" Вадимова, "Кантата" Барышевского... Гимн – естественная, логическая, основная форма райской поэзии.

Правда, не весь хор звучит равным пафосом: иные – от чистого сердца, а иные – только ex officio angelorum. Но это легко объясняется тем, что иные из многоочитых и шестикрылых переселились в новую, монофоническую, вселенную из старой, полифонической. Все же и они диссонансов остерегаются, и потому вопрос В.Брюсова: "Не дружно ли общею грудью" – явно излишен.

А впрочем – в монофонической вселенной вообще нет места вопросам. В самом этом изогнутом теле вопроса – ? –

разве не чувствуется Великий Змий, сомнениями искушающий блаженных обитателей древнего рая?

Для граждан древнего рая – никакого вопроса, никакого диссонанса не было даже в божественном институте ада. Напротив: св. Бернард Клервоский учил, что муки грешников делают блаженство праведников и ангелов еще более ослепительным, совершенным. И потому так логично звучат строки: "Мы в кипящем Гольфштреме крови. То и дело плывут костяки. Пустяки! Доплывем..." ("Кузница", V-VI. 1920, *Дорогойченко*). И так логично с "Te Deum" сплетаются мотивы чрезвычайно крупповские:

"Влюбитесь в картечь и в жгучую тысячелетнюю месть!
Да здравствует орудийный смех!"
("Кузница", 1920, V-VI, *Дорогойченко*)

"Служат мне в восторгах мщенья
Молния и гром"
("Пламя", 1920, VII, *Студенцов*)

"Мести напиток кровавый
Пролился багровой дугой"
("Грядущее", 1920, XII-XIII, *Александровский*)

"Не по одной и не по две –
Ядовитую сволочь к стенке!"
("Кузница", 1920, V-VI, *Дорогойченко*).

И сладостны "пулеметные трели", "рев глоток пушечных", куски свинца, окровавленные клочья, пробитые черепа. В древнем раю истребление аггелов Сатаны совершалось эстетичней: единственным оружием был изящный пламенный меч Михаила. Но что делать: жизнь становится все сложнее, и сложнее – оружие, и сложнее – задача монофонии. Чтобы одолеть эту задачу, чтобы срифмовать с легкостью ангельской: "костяки – пустяки" – для этого нужны качества сверхъестественные. И оттого мы, конечно: "Красные Орлы", "Гиганты", "Титаны", "Исполины", "Бессменные мощные Исполины". И тот же самый этикет, какой был установлен по отношению к Иалдабаофу и земным Высоким Особам: Мы, Наше, Всеблаженный, Всемилостивый. Но теперь уже не толь-

ко ”Мы”, ”Я” – теперь: Труд, Жизнь, Сила, Воля, Сонь, Лень, Веселье, Любовь, Гордый Разум, Достиженье, Зло, Кровь, Радость, Юность, Знанье, Гниль, Грядущее в Огненной Зыбке, Будни, Вчера, Завтра, Девятый Вал... Автоблагоговение доходит теперь до того, что все относящееся к Себе – Мы Пишем С Заглавных Букв: даже Сонь и Лень...

Сравнивать Титанов с пушкиными и блоками – разумеется, не следует: те – из старой, лилипутской, вселенной. Титанов можно сравнивать только между собой. Петербургское ”Грядущее” и ”Пламя”, псковские ”Северные Зори” – в хоре Титанов играют роль (сравнение, может быть, слишком земное) левого клироса, где по обычаю поет козлобородый дьячок с сыновьями, поет кое-как, по старинке. Из публики подтягивают любители – московское ”Творчество” и полтавская ”Радуга”. И наконец, на правом клиросе – настоящее, ”партесное”, пение: ”Кузница”, ”Горн”, ”Художественное Слово”.

Из всего левого клироса выделяется только один голос: Ивана Ерошина. У него хороший учитель: Клюев, и не Клюев ”Медного Кита”, а Клюев ”Избяных песен”. Остальное – дьячки.

Любители... От них искусства – как требовать? Было бы только усердие, была бы набожность.

А кто же скажет, что это не набожно:

Лилии –
”Красными стали, как алая кровь,
Чувствуя вместе восторг и любовь,
На героизм пролетария глядя”
(*Д.Туманный,* ”Творчество”).

Или:

”О, рыцарь доблестный без страха и упрека!
О, сердцем чистый ратоборец бедняков!”
(*М.Зорев,* ”Творчество”).

И кто же скажет, что нет усердия, когда рапсод прославляет взятие Казани Раскольниковым:

”Застонали берега,
Как на пушках у врага,
Подойдя с ночной реки,
Снял Раскольников замки...”

Это – С.Городецкий, скромно смешавшийся с толпою любителей в "Северных Зорях".

Новорожденные москвичи из "Горна" и "Кузницы" идут опасным путем тех ангелов, которые любили прекрасных земных дочерей Сифа: они любят Белого, Маяковского, Есенина: Им уже приходится оправдываться: "Ведь вполне естественно, что у буржуазной литературы с ее многолетним опытом и мировым масштабом – оружие самой новейшей конструкции" ("Кузница", 1920, IV, статья В.Александровского). Им уже приходится слышать призывы к "лирическому реализму гражданских мотивов" ("Худож. Слово", 1920, II, Аксенов). Но любовь к прекрасному – неизлечима, и есть риск, что некоторые из москвичей (Александровский, Герасимов, Казин, Родов, Обрадович) забудут райскую грамматику, признающую только восклицательные знаки, и превратятся в настоящих поэтов, знающих нашу, земную, любовь, знающих наши, человеческие, метания и боли. Особенные опасения внушает Александровский (прекрасное стихотворение "Мать", "Горн", V).

Когда граждане рая из обителей неизреченной славы нисходят в нашу грешную юдоль и говорят языком прозаическим, они, как известно, держат в руках свитки закона и ведут беседы преимущественно душеполезные.

Душеполезные беседы – большая часть беллетристики новой вселенной, особенно – петербургской. Садофьев рассказывает о некоем Сене, который ради Студии Пролеткульта пренебрег даже земной любовью, но его добродетель, конечно, была вознаграждена: "Милый, родной... Я была два раза на ваших концертах... и поняла... ты прав, прости, – кричали пламенные строки письма" ("Нашел", "Грядущее", 1920, XII-XIII). М.Белинский исторгает у читателя слезы рассказом об умирающем Владимире – "яркоглазом скелете": "Красные взяли Одессу! Я здоров! – вскричал Владимир... И слезы брызнули из его глаз и смешались со счастливыми слезами подбежавшей жены" ("Белый ужас", "Пламя", 1920).

И поучение на тему: "Да здравствует единая трудовая школа!" И поучение на тему: "Сильнее любви, сильнее смерти – долг революционера". И поучение на тему: "Нет старого Бо-

га, которому служат представители тьмы, невежества, суеверия". И поучение в день Пятидесятницы. И поучение в Великий Пяток... И поучение...

Даже рискуя погибнуть от общения с аггелами Сатаны, поэты новой вселенной (москвичи) – все же учатся действовать "оружием самой новейшей конструкции". Прозаики – твердо помнят мудрый завет Ф.Калинина: "И в самых ничтожных дозах буржуазное искусство крайне разлагающе и ядовито действует" ("Грядущее", 1920, IV). И они остерегаются этого смертельного яда, и трактору – предпочитают матушку-соху, автомобилю – добрый, скрипучий рыдван 60-х годов, вплоть до истинно народного ропета в языке: "фортупьяны", "киянтер", "хотца мне на эсту самую слободу поглядеть". Все они сливаются в одно монофонически-серое, как величественные роты, шеренги, батальоны одетых в униформу. Впрочем, как же иначе: ведь не быть банальным – это значит выделиться из стройных рядов, это значит – нарушить закон всеобщего равенства. Оригинальность – несомненно преступна.

Но несколько преступников все же есть. И первый от них – Кий; его прочтешь – не забудешь, как прочих. Какой в его прозе ритм: что Андрей Белый! Какой стиль: что граф Растопчин!

– "Зарубежны бедняки выступали и свергали древни троны и короны, окрыляя на борьбу, но призывные слова к мировому единенью заглушали голоса мягкостельные вождей, социал-лжецов и трусов"... И: "Стали видны острова, золотые берега, где всем солнышко светило, братством, равенством манило"... И: "Зелень кругом расстилалась ковром и ярко пестрела душистыми цветочками, бархатистыми мотылечками"... ("Грядущее", 1920, III, "Были и небылицы").

Таланту Кия подвластны не одни мотылечки: он умеет дать и глубокий психологический анализ:

"Зорев от всей души ненавидел оборончество и горел интернационализмом, поэтому плехановщина была для него своего рода гангреной на теле социал-демократизма" ("Грядущее", 1920, IV, "Преданность и предательство", рассказ).

Нужны ли еще цитаты? И нужно ли удивляться, что Кий одновременно – и arbiter ellegantiarum, Кий одновременно – и компетентнейший петербургский критик в области художественного слова ("Грядущее", "Правда").

Второй преступник против банальности – Михаил Вол-

ков. Его рассказы – ”Петушок” (в ”Кузнице”), ”Маринка-искусница” (в ”Северных Зорях”), ”На Волге” (в ”Грядущем”) – тоже вылезают из серой шеренги. У него – много свежих, неожиданных образов; хорошо стилизованный деревенский язык, лишь кое-где испорченный ропетом ”анадысей” и ”инда”. Но за спиною у себя он всякую минуту чувствует свое ангельство и помнит, что он должен – он должен! – он должен! – говорить душеполезно. И еще не ясно, чем он кончит: душеполезностью и шеренгой – или диавольским, непокорным искусством.

Третий и самый тяжкий преступник – Пильняк. Это – человек, потомок изгнанного из рая Адама, беззаконно и коварно прокравшийся в рай. Это – человек, который задохнется в дистиллированнейшем райском воздухе: ему нужен земной, грешный, полный дыма, тумана, запаха женских волос, душного дыхания майской черемухи, крепких весенних курений земли. И пусть в эпиграфе к своему рассказу ”При дверях” (”Худож. Слово”, 1920, I) он пишет: ”Этот рассказ – звено из рассказов о Прекрасном Лике Революции”, – все равно ясно увидишь: это – не богомаз, а художник, и это – не пресветлые, по райскому уставу, Лики, а человечьи лица, и звериные морды. Но это – плоть и кровь, и весенний разливный бунт, это – Россия, это – мать, и какая она ни на есть – он любит ее.

Человек в раю! Без крыльев, и без венчика, и без ”Te Deum” – это, конечно, непозволительно. И конечно, в № 2 ”Художественного Слова” спохватились – и о Пильняке написали: ”Слабую сторону молодого беллетриста составляет отсутствие определенного миросозерцания... Пильняк должен или открыто порвать с Россией, или сознательно стать в ряды революционных борцов...” (Гармодий). И сколько мы знаем, зазевавшемуся апостолу с ключами от райских врат – Валерию Брюсову – огорчений от блюдущих чистоту рая было не мало. Человек – так вот, прямо – в сапогах, и в рай: мыслимо ли?

Но это, конечно, только – несчастный случай. А так – все совершенно в раю, ангелы, ангелы, крылья, лики, мотылечки, ”Te Deum”...

И архангел Михаил уже замахнулся на Сатану мечом, но Бог останавливает ретивого архангела:

– "А что же мы будем делать без Сатаны?"

И учитель вечных исканий, вечного бунта – Сатана:

– "Да, без меня – пространство и время замерзли бы: в некое хрустальное совершенство. Это я – волную воды. Это я – волную все. Я – дух жизни. Без меня человек был бы никчемным садовником и попусту ухаживал бы за райским садом – который все равно иначе, как правильно, не может расти. Только представьте себе: совершенные цветы! совершенные фрукты! совершеннные звери! Боже мой! До чего бы все это надоело человеку! До чего надоело бы!"

Это – в сущности к делу совершенно не относящееся: это – диалог между Богом и Сатаной из последнего романа Уэллса "The Undying Fire".

1921

СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ

Длинная, с колоннами, комната в Доме Искусств: студия. И тут они – вокруг зеленого стола: тишайший Зощенко; похожий на моего чудесного плюшевого Мишку – Лунц; и где-то непременно за колонной – Слонимский; и Никитин – когда на него смотришь, кажется, что на его голове – невидимая бойкая велосипедная кепка. В зимние бестрамвайные вечера я приходил сюда с Карповки, чтобы говорить с ними о языке, о сюжете, о ритме, об инструментовке; в темные вечера они приходили сюда от Технологического, от Александро-Невской Лавры, с Васильевского. Здесь они все росли на моих глазах – кроме Вс. Иванова и К.Федина: эти пришли со стороны; и Каверина я помню только изредка в последние дни студии.

Никому из нас, писателей старших, не случалось пройти через такую школу: мы все – самоучки. И в такой школе, конечно, всегда есть опасность: создать шеренгу и униформу. Но от этой опасности Серапионовы братья, кажется, уже ушли: у каждого из них – свое лицо и свой почерк. Общее, что все они взяли из студии, – это искусство писать чернилами девяностоградусной крепости, искусство вычеркивать все лишнее, что, быть может, труднее, чем – писать.

Федин – самый прочный из них: пока он все еще крепко держит в руках путеводитель с точно установленным расписанием (без опаздываний) старого реализма и знает название станции, до которой у него взят билет.

Остальные – все более или менее сошли с рельс и подскакивают по шпалам; неизвестно, чем они кончат: иные, может быть, катастрофой. Это – путь опасный, но он – настоящий.

Из семи собранных в 1-м альманахе Серапионовых брать-

ев – наиболее катастрофичны трое: Лунц, Каверин и Никитин.

Лунц – весь взболтан, каждая частица в нем – во взвешенном состоянии, и неизвестно, какого цвета получится раствор, когда все в нем осядет. От удачной библейской стилизации ("В пустыне") он перескакивает к трагедии, от трагедии – к памфлету, от памфлета – к фантастической повести (я знаю эти его работы). Он больше других шершав и неуклюж и ошибается чаще других; другие – гораздо лучше его слышат и видят, он – думает пока лучше других; он замахивается на широкие синтезы, а литература ближайшего будущего непременно уйдет от живописи – все равно, почтенно-реалистической или модерной, от быта – все равно, старого или самоновейшего, революционного – к художественной философии.

Тот же уклон чувствуется мне и у Каверина. В "Хронике города Лейпцига" это не так заметно, как в других его, еще не напечатанных вещах. Каверин взял трудный курс: на Теодора Гофмана, – и через эту гору пока не перелез, но можно надеяться – перелезет. Если Зощенко, Иванов, Никитин работают больше всего над языковым материалом, над орнаментикой, то Каверина явно занимают эксперименты сюжетные, задача синтеза фантастики и реальности, острая игра – разрушать иллюзию и снова создавать ее. В этой игре – он искусен. Но, увлекаясь ею, он подчас перестает слышать слова – фразы выходят немножко раскосы. Впрочем (как недавно сообщила д-р М.Хорошева у меня, в присутствии Серапионовых братьев), это излечивается очень легко. Есть у Каверина одно оружие, какого, кажется, нет ни у кого из других Серапионовых братьев, – это ирония (профессор в "Хронике города Лейпцига", начало VI, начало VII главы). На наших российских полях этот острый и горький злак до сих пор произрастал как-то туго; тем ценнее попытка посеять его, и тем больше своеобразия дает она лицу автора.

Зощенко, Вс. Иванов и Никитин – "изографы", фольклористы, живописцы. Новых архитектурных, сюжетных форм они не ищут (впрочем, у Никитина – последнее время заметно и это), а берут уже готовую: *сказ.*

Зощенко применяет пока простейшую разновидность сказа: от первого лица. Так написан у него весь цикл "Рассказов Синебрюхова" (рассказ в альманахе – из этого цикла). Отлично пользуется Зощенко синтаксисом народного говора:

расстановка слов, глагольные формы, выбор синонимов – во всем этом ни единой ошибки. Забавную новизну самым стертым, запятаченным словам он умеет придать ошибочным (как будто) выбором синонимов, намеренными плеоназмами ("пожить в полное семейное удовольствие", "на одном конце – пригорок, на другом – обратно – пригорок", "в нижних подштанниках"). И все-таки долго стоять на этой станции Зощенке не стоит. Надо трогаться дальше, пусть даже по шпалам.

Никитин представлен в альманахе совсем не типичным для него рассказом "Дэзи". Это первая его попытка сойти с рельс сказа и дать то, что мне случалось называть "показом" (рассказ–сказ–показ) в концентрированном безлитературном виде: отдельные куски как будто без всякого цемента, и только издали видно, что лучи от всех сходятся в одном фокусе. Композиционный опыт очень любопытный, но для автора он оказался не по силам: во второй половине ("Эпопея", "Небо") он сбился на обычный рассказ. Получился поезд, составленный наполовину из аэропланов, наполовину из вагонов; аэропланы, разумеется, не летят. Но пусть даже катастрофа, пусть автор вылезет из нее в синяках – это все-таки хорошо, это говорит о том, что Никитин не хочет спокойной и прочной оседлости, не хочет стать добрым литературным помещиком. А оседлость у него уже была: превосходный, выдержанный, богатый свежими образами рассказ "Кол". Рассказ этот был бы самым крупным в альманахе, и не попал он туда только по независящим от автора обстоятельствам.

У Вс. Иванова – силы хоть отбавляй, но инструменты пока погрубей, чем у Зощенко и Никитина. Форма сказа не выдержана: нет-нет да и забудет автор, что смотреть ему на все надо глазами Ерьмы ("Синий зверюшка") и думать его мозгом, нет-нет да выскочит где-нибудь "вычеканенный березой по небу лист". Совсем ненужна и неприятна у него попытка передавать народный говор в этнографических записях – с примитивным натурализмом: "В Расеи савсем плоха живут", "ниприменна", "окромя", "надоть", "от нево", "здоровово мужика". Чтобы симфонически передать деревенское утро, вовсе не надо в оркестре рядом с первой скрипкой посадить живого петуха и теленка. И вовсе не нужны Вс. Иванову все эти "чаво" и "окромя", тем более что и этого принципа этнографической записи говора он не выдерживает: на одной и

той же странице один и тот же Ерьма говорит ”неприменно” и ”ниприменна”, ”мучинечиство” и ”мучинство”, ”живу плохо” и ”совсем плоха”. Это – просто работа спустя рукава. Кажется мне, что пишет Вс. Иванов слишком торопливо и слишком много, не ищет так напряженно и так беспокойно, как иные из его соседей по альманаху. Это жаль, потому что талантлив он не меньше их. Какие новые чудесные образы умеет он найти, если захочет: ”темные и душные избы – и люди в них, как мухи, запеченные в хлеб”, ”вода между кочек – сытая”, слова тяжелые и крепкие – ”как ирбитские телеги”.

Слонимский так же, как Лунц, – еще ищет себя: он еще в состоянии Агасферном: пьесы, рассказы военные, гротески, современный быт. Вместе с Кавериным и Лунцем он составляет ”западную” группу Серапионовых братьев, которые склонны оперировать преимущественно архитектурными, сюжетными массами и сравнительно мало слышат и любят самое русское слово, музыку его и цвет. Это больше дано ”восточной” группе: Никитину, Зощенке, Вс. Иванову и отчасти Федину. В рассказе ”Дикий”, очень динамичном и часто приближающемся к ”показу”, – автору удалась смена ритмов соответственно появлению тех или иных действующих лиц и напряженности действия (гл. I – Авраам – lento; II – Иван Груда – allegro; III – presto). Богатства образов, как у Никитина и Вс. Иванова, у Слонимского нет; иные ошибочно окрашены в цвета автора, а не действующих лиц (”Авраам... увидал себя... мудрым, как вечность”; портной Авраам – и вечность. Сомнительно).

Федин, повторяю, стоит как-то особняком во всей группе. Большая часть его товарищей идет под флагом неореализма, а он все еще целиком застрял в Горьком. Я помню отличный его рассказ ”Сад” (читался в жюри на конкурсе Дома Литераторов). Лучшего, чем ”Сад”, он пока не дал. В ”Песьих душах” – псы часто думают не по-собачьи, а по-Федински. После ”Каштанки” и ”Белого Клыка” писателям, особенно молодым, псов следует остерегаться.

Тени тех или иных крупных литературных фигур лежат пока на большей части Серапионовых братьев. Но разыскивать метрики – не стоит. О Ленине писали, что он родом из саратовских дворян: разве это меняет дело? Достаточно того, что они по-разному – талантливы, молоды, много работают. Иные из них дадут, вероятно, материал для истории русской

литературы, иные, может быть, только для истории русской революции...

1922

<"УЛИСС" ДЖОЙСА>

Одной из наиболее выдающихся книг в английской художественной прозе за последний год является "Улисс" Джеймса Джойса (James Joyce).

Джеймс Джойс – ирландец. Перед началом мировой войны вышел том его рассказов – "Дублинцы", немного позже – роман "Портрет художника" и драма "Изгнанники". В течение последних пяти лет о нем ничего не было слышно, он нигде не печатался. И только в этом году вышла – напечатанная во Франции, по подписке (3 фунта стерлингов за экз.) – эта его книга "Улисс", около 700 стр. большого формата мелкой печати.

Это – не роман и не повесть в обычном смысле этого слова, а что-то вроде живой, острой, художественной летописи подлинной жизни Ирландии: все действующие лица – действительно живущие сейчас в Дублине деятели политики и литературы, художники и завсегдатаи дублинских трактиров: автор почти не старался прикрыть их вымышленными именами. Книга – жестокая, звонкая; это пощечина и Британии, и Ирландии. Об "Улиссе" много писали, ругали и хвалили автора, как давно никого не ругали и не хвалили. Между прочим, в английской чопорной литературе до сих пор ни один автор не подходил так грубо, реалистически к вопросам сексуального порядка, что дало повод многим критикам усмотреть в книге "порнографию". Рядом с этим отмечалось, что у автора – поразительное знание и необычайно тонкое понимание Шекспира, критике которого он уделяет много места в своей многосторонней книге. Издана была эта книга во Франции потому, что ни в Англии, ни тем более в Ирландии ни один книгоиздатель не взялся бы ее напечатать, чтобы не навлечь на себя су-

дебного преследования. О впечатлении, произведенном книгой Джойса на публику, можно судить по тому, что вскоре после ее выхода в газетах время от времени появлялись объявления о готовности уплатить за "Улисса" 8-10-12 фунтов.

Роман, произведший сильное впечатление на континенте, вызывает довольно холодное отношение со стороны английской критики. Она считает его "антиевропейским" за крайний индивидуализм, переходящий в анархизм, за полное отрицание социальной морали. Отмечается нечто общее по духу с "Братьями Карамазовыми". Типичной чертой "ирландского ума" признается своеобразное сплетение в романе трагического и комического начал.

[1923]

НИК. НИКИТИН. СЕЙЧАС НА ЗАПАДЕ.

Изд-во "Петроград", 1924.

Испытанный борец за пролетариат, видный советский сановник, может быть, полпред — впрочем, несомненно полпред, об этом догадываешься сразу: через Германию, через Рур едет в Лондон. Имя полпреда неизвестно, оно раскрывается только в конце — в этом главный интригующий момент — все равно чего, рецензии о книге или книги.

Во всяком случае ясно, что это — человек, привыкший управлять движениями и судьбами миллионов, и отсюда — это "мы". "*Нам* не важно, что болтает Штреземан..." "*Нам* не мешает поучиться у Англии политическому чутью..." То, что в Саксонии организуются пролетарские дружины, — вселяет в *нас* большие надежды..." "Дети — *наша* надежда и *наше* счастье..." "В *нашем* военном артикуле есть новый лозунг: *мы* готовы".

Последнее — звучит совсем по-Троцки; уж не вождь ли красной армии этот таинственный полпред? Нет: дальше явно слышен голос Зиновьева: "Вандервельде купил в Бельгии на французские кредиты гороховое пальто..." "Двурушничество центральных партий выкинуло их в эмиграцию..." "Пуанкаре — непрошенный генерал на чеховской свадьбе", но — "пролетариат Франции вспорет свадебные перины и пустит пух по ветру".

И еще одна деталь говорит за то, что это не Троцкий. Как известно, Троцкий — один из тех, кто защищает так называемых "попутчиков", а наш полпред — с попутчиками по-напостовски пренебрежительно строг: "Не следует серьезничать с попутничеством, и эту общественную вехочку примазывать к своим вехам своей дороги — чрезвычайно вредно".

Чье бы имя ни скрывал под маской полпред, — по всему

тону, по всей решительности политических афоризмов – англичане и немцы за версту чуют, что это один из рулевых мировой политики, и – такова уж судьба великих людей – липнут к рулевому корреспонденты, коммерсанты, члены парламента. Началось это сейчас же – в вагоне, где знатный путешественник объяснил специальному корреспонденту "Чикаго-Трибюн", что цель России – "революция в мире, коммунизм". Дальше для полпреда "двумя американскими корреспондентами был сервирован изысканнейший завтрак в первом рижском отеле Roma". Затем – "английские журналисты, интервьюируя о Руре, осторожно спрашивали меня: "Не думаете ли вы, что скоро Германии придется воевать?" Затем – "один из английских парламентских деятелей в беседе со мной о судьбах Германии..." Вообще – отбою нет от разных деятелей: и "около нас складывается круг, маленькая колония", и – удивляться ли? – у бедного полпреда страшная усталость "от гостей, от файф-о-клоков, от визитов, от вечеров..."

Леди, парламентские деятели, профессора King's College'а, интервьюеры почтительно внимают полпреду, рассуждающему о судьбах Германии. И вдруг... невоспитанный интервьюер начинает фыркать, у профессоров трясутся губы от смеха, леди убегают в соседнюю комнату и затыкают рот подушкой... Полпред хотел сказать, что он ехал на автобусе, и сказал, что он ехал на окуне: вместо "bus" (сокращ. autobus) – полпред брякнул "bass". Но полпред не замечает и сыплет дальше: Smuking room, Moorning Post, untergroond, Modern Teatr, Russian Societe, Army Salvy, Лейбор-парти, Ребекка Вебст, наконец, какие-то невероятные "тэйнгол-хут" (Tanglefoot), "Кизи" ("Kese" – вместо "case") – и от этих "хут" и "кизи" уже все разражаются хохотом и всем становится ясно, что этот испытанный борец за пролетариат, этот сановник и полпред, осаждаемый интервьюерами... – только Ник. Никитин, талантливо имитирующий М.А. Чехова в "Ревизоре". Серапионовы братья – должны сохранить за ним этот титул: "Полпред Ник. Никитин" – звучит хорошо.

1924

ПУБЛИЦИСТИКА.
СТАТЬИ НА РАЗНЫЕ ТЕМЫ

ЕЛИЗАВЕТА АНГЛИЙСКАЯ

Комиссар по морским делам Дыбенко призывает всех товарищей, имеющих сведения о мерзком деле 7 января – об убийстве Шингарева и Кокошкина, – немедленно сообщить эти сведения следственной комиссии. И я хочу сообщить сведения, какие есть у меня.

Если Дыбенко и прочие комиссары по совести хотят найти убийц, – найти их проще простого. Не надо разыскивать ни матросов, ни красногвардейцев, какие кололи сонных в Мариинской больнице: матросы и красногвардейцы не виноваты. Надо просто взять и почитать "Правду".

Это в "Правде" был напечатан призыв: "Все рабочие, все солдаты, все сознательные крестьяне скажут: да здравствует красный террор против наймитов буржуазии". Это "Правда" использовала, по меньшей мере – недоказанное, покушение на Ленина для погромных призывов. Это товарищи из "Правды" проводили резолюции: "За каждую нашу голову – сотня ваших". Это "Правда" внедряла в массы по дикости непревзойденное постановление гарнизонного совета Петропавловской крепости: "В борьбе против врагов Советской власти мы не остановимся перед зверством... Мы ставим на вид необходимость провозглашения кровавого террора".

Что же, ведь случилось только то, что призывы "Правды" услышаны кем-то из ее темных читателей: "зверство" действительно пущено в ход. И теперь, когда это случилось, "Правда" с меднолобостью неподражаемой пишет: "Мы не скрываем, мы не замалчиваем. Мы боремся с такими поступками, мы искореняем". И в той же самой статье "искореняет": "Мы можем ответить только массовым организованным террором... Но убийство отдельных врагов – это преступление про-

тив революции" ... Что за стальная логика? – убить двух безоружных – преступно, убить тысячу безоружных – добродетельно. Способ "искоренения" довольно старый: так при Романовых искоренялись еврейские погромы.

А народные комиссары, а Петроградский С.Р. и С.Д., – где же было их благородное негодование, когда преступление подготовлялось на страницах "Правды"? И что они думали о продолжающейся проповеди террора? Или тоже ждут, пока дело будет сделано, чтобы негодовать тогда?

Нет, господа, *теперь* негодовать вам уже не к лицу. И не вам судить тех темных людей, какие убили Шингарева и Кокошкина.

Королева Елизавета Английская подписала указ о казни Марии Стюарт. А когда донесли, что казнь совершилась, в благородном гневе Елизавета [говорит] несчастному Девисону, передавшему указ для исполнения:

Бездельник!
Истолковать ты смеешь
Слова мои? Свой собственный кровавый
В них смысл вложить? О, если приключится
Беда от твоего самоуправства, –
Ты за него поплатишься мне жизнью!

Хуже всего быть благородно негодующей Елизаветой Английской. Палач, просто и немудро отрубивший голову Марии Стюарт, – куда лучше великолепной Елизаветы Английской.

1918

О СЛУЖЕБНОМ ИСКУССТВЕ

Письмо в редакцию:

Товарищ худ. Анненков, из левых, никем не был приглашен. Предложивший вначале свои услуги, а затем ушедший, не вполне уяснил себе свою деятельность по украшению города, говоря об ответственности художников в разрушении памятников "коронованных болванов".

Смеем ему напомнить, что подлинные художественные произведения представляют собой постоянную ценность для всех эпох.

Относительно облачения в траур мы, со своей стороны, ему предлагаем облечься в таковой, если его угнетает мысль снятия бездарных памятников, неоднократно им самим обличаемых.

Подписи: Козлинский, В.Лебедев, Маклецов, Ив. Пуни, Баранов-Россинэ, К.Богуславская.

Печатая настоящее письмо верноподданных художников, редакция на совести подписавших оставляет утверждение, что "художник Анненков никем из левых не был приглашен". Центр тяжести выступления Анненкова не в этом, а в том, что он, по-видимому, правильно понял цель предполагавшегося сноса памятников: это – акт, мотивированный не художественными соображениями, а политическими.

Освобождающиеся пьедесталы коронованных болванов должны укрепить треснувшие пьедесталы болванов некоронованных: легкая победа над бронзовыми царями должна замазать глаза на тяжкие унижения перед живыми Карло-Вильгельмами; нет хлеба – так по крайней мере будет зрелище, рассчитанное на удовлетворение зубодробительных инстинктов. Снос памятников делается не во имя украшения нашей жизни – до того ли? – а во имя украшения увядающих наших

помпадуров новыми лаврами. Можно ли верить, что заботятся об украшении жизни те, кто из Кремля, цитадели красоты, сделал красногвардейскую цитадель? Какое дело до красоты принципиальным бегемотам и какое дело красоте до них?

Тяжелее всего унизительная, прислужническая роль, какую навязывают искусству правящие архангелы, позванивая серебрениками. И прав тот художник, которому траурно в эти дни.

[30/17 апреля 1918]

О ЛАКЕЯХ

Лакея звонит барин:

– Опять проспал?

Издали, с порога, лакей еще смел:

– Я? Проспал? Да чего это вы... да я...

– Ближе. Сюда, сюда.

Хлясь – в морду. Только шатнется голова у лакея, вытянул руки по швам и лепечет:

– Виноват-с...

На конике в передней, посапывая, мусолит Бову казачок-мальчишка. Лакей вернулся из барского кабинета в свое царство, в переднюю, и на мальчишку:

– Опять за книгой, с-стервец? Опять за книгой?

Хлясь в морду мальчишке. И мослаком его в голову, мослаком, пока не завоет в голос мальчишка.

Когда лакея бьют в морду, он жалок; когда лакей бьет в морду, он гнусен.

Левые эсеры прекрасно поняли первое и отказались разделять ответственность советской власти за иностранную политику. Но настоящий момент – новой эпидемии расстрелов советскими войсками рабочих, арестов советской полицией рабочих, закрытия советской цензурой газет – этот момент левые эсеры сочли как раз подходящим, чтобы занять правительственные посты в Петроградской Коммуне и разделить ответственность советской власти за битье в морду.

Лакей – непременно сплав из раба и рабовладельца; это неотделимо. Российские помещики потому и были идеальными рабовладельцами, что они же были и отменными рабами царей. Но левым эсерам этот психологический закон как будто неизвестен. Или, быть может, лакей, бьющий в морду,

представляется им более эстетичным, чем лакей, подставляющий морду? Быть может, это – все то же самое восхищение "мощью" рабовладельца? Все та же самая, воспетая Блоком, зубодробительная красота – "усмирения рабынь строптивых"?

[15/2 мая 1918]

О БЕЛОМ УГЛЕ

В одном из майских номеров "Современного Слова" была помещена статья г-на Перельмана под заглавием "Научные беседы о белом угле". К сожалению, г-н Перельман подробно не указал – при посредстве каких научных сил "Россия приступает к практическому осуществлению грандиозной задачи, к промышленному использованию энергии падающих вод наших северных рек". Им сказано было лишь, что в Совете Народного Хозяйства разработан план использования источников "белого угля", сначала Волхова, а затем и других северных рек.

Слава Богу, что наконец-то спохватились наши власти и взялись за осуществление того, о чем так много говорилось и писалось в былое время. Но одно меня пугает, не будет ли это немного поздно?.. Для таких грандиозных сооружений нужны и соответствующие средства, и времени немало придется затратить на предварительные работы по измерению скоростей воды, глубин, определению профиля русла, падению реки, подхода воды и пр., и пр. Нужно также собрать данные о высотах уровня реки не только в различные времена года, а за целый период лет.

За такое дело, по-моему, нельзя браться, когда финансы, промышленность и вся наша государственность, равно как уверенность в завтрашнем дне и спокойствие духа, – все это рухнуло в бездонную пропасть, и неизвестно, где и в каком виде мы очутимся при падении на дно. Зацепиться и задержаться теперь за что-либо не только уже нельзя, но и не может быть речи о том; это понимает всякий не ослепленный человек. Не в моей задаче касаться причин, приведших к такому горестному положению. Я хотел бы упомянуть лишь о том,

что подобное грандиозное сооружение если и будет осуществлено, то может быть сделано только наспех, при затрате невообразимо огромных средств, а вернее, что до конца довести эту прекрасную мысль не удастся и, начав, придется бросить на произвол времени и погоды, так что сделанное будет приведено в такое состояние, что после придется переделывать сызнова.

Можно ли серьезно рассчитывать закончить подобную постройку в такое время, когда мы не можем справиться с починкою вагонов и паровозов, когда остановились почти все фабрики и заводы, и мы бессильны при всем своем желании их вновь вернуть к былой жизни? Я понимаю, Совет Народного Хозяйства озабочен подысканием огромному количеству безработных подходящих работ, но не лучше ли грандиозные задачи разрешать в более удобное, более спокойное время, а теперь заняться мелкими, но насущными задачами – восстановлением разрушенных дорог, увеличением засеянных хлебом площадей и производством и починкой сельскохозяйственных машин, и вообще такими делами, которые могут быть при современных условиях доведены до конца. При наличии большого желания заняться получением "белого угля", не следует ли испробовать свои силы в более скромном масштабе – в делах, каковые даже и теперь могут быть с успехом завершены? Есть много городов, больших и малых, близ которых расположены примитивно устроенные водяные мукомольные мельницы, утилизирующие только жалкую часть имеющейся энергии. Хозяева, опасаясь полного разгрома и разорения, с охотою продадут свое право на них, если оно еще не получено более упрощенным порядком по принципу национализации.

Возьмитесь, господа устроители новой жизни, сначала за эту скромную задачу, используйте рационально всю энергию этих мельниц, ведь ее достаточно в большинстве случаев будет и для мукомольного дела, и для освещения, и на продажу мелким производствам данного пункта. Нет надобности даже искать мельниц вблизи городов; сколько есть верстами тянущихся сел и деревень в Центральной России – используйте их мельницы; но поставьте дело как следует, замените допотопные лопастные колеса и самодельные турбины хорошими, изготовленными специальными заводами, дающими высокий коэффициент полезного действия, системы Френсиса или дру-

гой, подобной ей по совершенству. Поставьте мукомольную мельницу не у самого берега, в котловине русла с крутым, зачастую глинистым, либо песчаным спуском, и оборудуйте эту мельницу электрическим мотором, питающимся от генератора силовой станции.

Детально развить эту мысль, конечно, нельзя в газетной статье. Достаточно сказать, что такими начинаниями, сравнительно немного стоющими, можно внести новый светлый луч в однообразную деревенскую жизнь; пробудить жажду знания в пытливых натурах деревенской молодежи; дать в длинные осенние и зимние вечера свет более культурный – вместо исчезнувшего керосина. Можно, наконец, научить пользоваться простой электрической сваркой, незаменимой для соединения сломанных машинных чугунных и стальных частей, не поддающихся кузнечной сварке и потому обыкновенно заменяемых новыми, дорогостоящими частями. В результате, за использованную таким образом почти даровую энергию можно получить от деревни драгоценное зерно, мясо и масло... Вместе с тем, устроив целую сеть мелких силовых станций, применительно к различным местным условиям, можно создать целый кадр богатых опытом лиц и этим значительно облегчить и удешевить создание в будущем крупных силовых установок наподобие тех, за которые, по словам г-на Перельмана, предполагают браться сейчас.

1918

ОНИ ПРАВЫ

Несчастный, лысый старик Сократ. У него – только слово; против него – тысячи тяжеловооруженных. Но он один против тысяч был страшен: ему дали цикуты.

Хилый и нищий Галилеянин с рыбаками. Против Него – стража иудейских первосвященников и римские легионы. Но слово Галилеянина было страшней легионов: Его распяли.

Синие гектографированные листки. Против них – войска, полицейские, жандармы. Но синих листков боялись российские самодержцы: за синие листки гнали в каторгу.

Жалкие "интеллигентские" и "лжесоциалистические" газетки. Против них – коммунистические штыки и пулеметы. Но жалких газеток трепещут повелители пулеметов: жалким газеткам нещадно затыкают рот.

И они правы: те, кто поил цикутой Сократа; те, кто распинал Галилеянина; те, кто гнал в каторгу революционеров; те, кто теперь заткнул рот печати. Они правы: свободное слово сильней тяжеловооруженных, сильней легионов, сильней жандармов, сильней пулеметов.

И это знают теперешние, временно исполняющие обязанности. Они знают: свободное слово прорвет, смоет жандармскую коросту с лика русской революции, и она пойдет вольная, как Волга, – без них.

Ночная нечисть права, что боится петушиного крика. Они правы, что боятся свободного слова.

[18/5 июня 1918]

ВЕЛИКИЙ АССЕНИЗАТОР

Губернаторы русские все были прирожденные поэты. У всякого, кроме его канцелярского дела, было еще дело для души: кто насаждал в губернии вольнопожарные дружины; кто заводил оркестры во всех городских садах и бульварах; кто – американские мостовые Мак-Адамса; кто – столовые и больницы для бесхозяйственных собак. И в губернии, где скакали в солнечно-сияющих касках вольнопожарные дружины, – непременно развороченные мостовые и грязища; в губернии, где кормили и лечили бесхозяйственных собак, – непременно дохли от голода люди по градам и весям. Такое уж дело поэзия: берет всего человека, и ежели для него поэзия в собачьих больницах – плевать ему на весь мир, кроме собачьих больниц.

Для одного такого прирожденного поэта-губернатора была поэзия в ассенизации. Приехал, по канцелярии пробежал мимоходом. Доклады разные слушал – так себе слушал: в одно ухо вошло – в другое вышло.

Кончил доклады – вырос мой губернатор, выпрямился: Наполеон, глаза сверкают.

– А что у вас, позвольте спросить, сделано по ассенизации?

Господи, что же: бочки – как бочки, золотари – как золотари. Что же тут может быть?

– Как что может быть?

И прочитал Великий Ассенизатор лекцию... не лекцию – поэму об ассенизации. В ассенизации все, и от ней все качества. Поставить ассенизацию на должную высоту – и не будет славнее губернии...

И начались казенные реформы. Были выписаны из Ливер-

пуля патентованные стальные бочки Годкинса, ассенизационные помпы Вартангтона. Заведена была для золотарей особая форма: с кожаным круглым фартучком, кожаными рукавицами и кожаной шапочкой. И в светлые ночи запоздавший гуляка мог лицезреть самого Великого Ассенизатора в круглом кожаном фартучке, вдохновенно мчавшегося на патентованной бочке Годкинса...

Великий Ассенизатор, как и все поэты, ради своей поэзии был самоотвержен. И скоро пошел от него такой дух, что чиновники, не совсем безносые, переводились подальше; губернаторша уехала к родителям, губернаторский дом опустел. Но Великий Ассенизатор неукоснительно и самоотверженно продолжал свое дело.

Городовые, тюремные надзиратели и делающие карьеру молодые люди – все были записаны (добровольно, конечно) в добровольный обоз. И по ночам мчались на патентованных бочках.

В великую среду, когда к Пасхе производилась по губернаторскому распоряжению чистка со сбором всех сил: городовых, тюремных надзирателей и молодых людей, – арестанты из губернского острога все до единого очень спокойно ушли. А на Фоминой неделе ушли Великого Ассенизатора.

Впрочем, кому неизвестно, что отставные губернаторы не пропадают, а возрождаются, как птица Феникс из пепла? Великий Ассенизатор, великий ассенизационный поэт получил теперь в управление не губернию, а Россию.

И вот снова – все в ассенизации. Патентованные бочки Годкинса гремят по России, по полям, по людям: что̀ поля и люди перед великой задачей патентованного ассенизационного обоза? Самоотверженный ассенизатор все глубже пропитывается запахом ассенизационного материала, и все слышней знакомый дух охранки и жандарма. Но Великий Ассенизатор по чем попало – по-прежнему мчится на бочке, в круглом кожаном фартучке и в кожаных рукавицах.

Спору нет: ассенизация нужна. И может быть, был исторически нужен России сумасшедший ассенизационный поэт. И может быть, кое-что из нелепых дел Великого Ассенизатора войдет не только в юмористические истории [империи] Российской.

Но сумасшедшие ассенизационные помпы слепы: мобилизацией для гражданской войны выкачиваются последние соки

из голодных рабочих; высасываются из слабых остатки веры в возможность устроить жизнь без пришествия варягов.

И все нестерпимей несет от ассенизаторов знакомым жандармско-охранным букетом – и все, не совсем безносые, бегут вон, зажавши остатки носов.

Для Великого Ассенизатора близка Фомина неделя.

[21/8 июня 1918]

ПОСЛЕДНЯЯ СТРАНИЦА

Десятки лет русская совесть боролась против смертной казни. Но прокурор Павлов вдохновенно "исполнял свой долг", – и вешали, вешали...

Воля революции явно и твердо сказала: в свободной России нет больше смертной казни. И сказала это в самые первые дни, в дни подъема, когда можно было говорить о воле народа, а не диктаторов, выезжающих верхом на народной усталости.

И эта твердая воля революции бесстыдно нарушена. Военно-полевой прокурор Павлов-Крыленко вдохновенно исполнил свой долг – и московский революционный трибунал вынес смертный приговор. Неважно, что это Щастный; неважно, виноват он или нет: это уже не самосуд и не расправа Муравьева, или Дзержинского, или Скоропадского, и не постановление какого-нибудь царево-кокшайского совета, а суд. Суд Российской Советской Республики в советской столице – Москве – вынес смертный приговор.

Много звериного, пещерного будет записано историей в последний период российской революции. Но одна эта человеческая, великая страница – отмена смертной казни – покрывала собою, может быть, все. И эта страница теперь разорвана.

23/10 июня 1918

БЕСЕДЫ ЕРЕТИКА

1. О червях.

Человек умер. День, другой – и труп начинает распадаться: какие-то таинственные бактерии делают свое разрушительное дело. Еще дни, недели, и закопошатся черви и будут доедать – торопливо, поспешно, жадно – доедать то, что было человеком.

Тем, кто знал человека – близким человека – эти бактерии разложения, эти черви непременно ненавистны и отвратительны: они разрушают мертвую, но все же дорогую форму. Но биологу ясно: даже эти отвратительные черви нужны, даже эти отвратительные черви полезны. Без них трупы загромоздили бы весь мир: кто-то должен пожирать трупы.

Россия, старая наша Россия, умерла. Какие-то черви неминуемо должны были явиться и истребить ее огромный и тучный труп. Черви нашлись, слепые, мелкие, голодные, жадные, как и полагается быть червям. Пусть они отвратительны, эти черви, но социологу ясно: они были нужны. Кто-то должен разрушать трупы.

И вот России уже нет, и нет ее трупа. От России остался один только жирный перегной – жирная, неоплодотворенная, незасеянная земля. Работа разрушения кончена: время творить. Кто-то должен прийти, вспахать и засеять то пустынное черноземное поле, которое было Россией. Но кто же?

Мы знаем одно: эта работа не для червей. Эта работа под силу только народу. Не оперному большевистскому "народу", насвистанному для вынесения бесчисленных резолюций о переименовании деревни Ленивки в деревню Ленинку, а подлинному Микуле Селяниновичу, который лежит сейчас связан, с заткнутым ртом.

Идеология тех, кому история дала задачу разложить труп,

естественно должна быть идеологией разложения. Конечная цель разложения: это nihil, ничто, пустыня. Вдохновение разрушительной работы — это ненависть. Ненависть — голодная, огромная, ненависть — великолепная для того, чтобы одушевить разложение. Но по самой своей сути — это чувство со знаком минус, и оно способно организовать только одно: организовать разложение. Творческой силы в ненависти нет и не может быть. Ждать творческой силы от ненависти так же нелепо, как ждать творческой работы от двенадцатидюймового орудия. Двенадцатидюймовое орудие — мощная сила, но эта сила не может вспахать ни одной межи.

Партия организованной ненависти, партия организованного разрушения делает свое дело уже полтора года. И свое дело — окончательное истребление трупа старой России — эта партия выполнила превосходно, история когда-нибудь оценит эту работу. Это ясно.

Но не менее ясно, что организовать что-нибудь иное, кроме разрушения, эта партия, по самой своей природе, не может. К созидательной работе она органически не способна. К чему бы она ни подходила, за что бы она ни бралась, вероятно, с самыми искренними и лучшими намерениями, все обращалось в труп, все разлагалось.

Взяли в свои руки промышленность, развеяли по ветру прах капиталистов, выкинули ”саботажников”, и уже не на кого больше сваливать вину. Но промышленности нет, заводские трубы перестали дымить одна за другой, и уже официальные газеты заводят речь о концессиях, о приглашении иностранных капиталистов и иностранных ”саботажников”, чтобы организовать социалистическую российскую промышленность.

Национализировали торговлю, издали строжайший декрет о том, что магазины при национализации будут закрыты не больше недели. Но вот уже месяцы, а окна магазинов попрежнему забиты досками, торгуют одни только спекулянты.

Поставили казенных комиссаров над домами, и в одну зиму дома обратились в клоаки, в мерзлые, залитые водой сараи.

Взяли продовольствие, взяли транспорт, и еле ползут издыхающие пароходы; полна затонувших барж Нева; слагаются сказки о том, что когда-то ходили трамваи.

Проникли в деревню и допустили здесь маленькую ”ошиб-

ку", как недавно назвал это Луначарский. И в деревне из страха реквизиций съеден весь скот, съедены лошади, съедены семена. После веселой коммунистической игры на "деревенскую бедноту", конечно, уже никто не станет сеять "излишков": выгодней быть записанным в привилегированное сословие "бедноты"...

Правда, создали красную армию и ежедневно выдают себе за это похвальные листы. Но создание армии – только лишнее доказательство неспособности к подлинной созидательной работе. Потому что сама по себе армия – орудие разрушения. Потому что создание армии – работа производительная не более, чем производство пушек и бомб. Потому что всякая армия – это голодный миллионный рот, это многоголовый потребитель, который не производит ни единой нитки.

Пока ясно одно: для созидания материальной оболочки, для созидания тыла новой России разрушители непригодны. Пулеметом нельзя пахать. А пахать давно уже пора.

20 марта 1919

УЭЛЛС

Уэллс не был бы Уэллсом, если бы он не приехал теперь в Россию. Поклонник фантастических путешествий, побывавший и на луне, и у морлоков, и у людей каменного века, и в "Новой Утопии" – он должен был увидеть и фантастическую Россию. И он приехал.

Он приехал сюда не так, как приезжали другие иностранцы: не послом от нации к нации или от класса к классу. Единственным его официальным званием было самое почетное и самое интернациональное из званий: писатель. Как писатель он приехал в гости к писателю. Без официальных гидов ходил и смотрел все то, что можно увидеть без официального гида. И кажется основательней, чем другие иностранцы, познакомился с теперешним русским бытом. Был он в советской столовой; был в одной из тюрем; был в Петрокоммуне; был в школе; был в Академии Наук, в Доме Ученых, в Доме Искусств, в издательстве "Всемирная Литература", в Эрмитаже, в Институте Экспериментальной Медицины, на заседании Петербургского Совета. От многого, естественно, у него остались тяжелые впечатления, особенно – по контрасту с Англией, где война мало сказалась и где жизнь катится еще по старой наезженной нетряской колее. Многое заинтересовало его: постановка школьного дела (в бывшем Тенишевском училище); теоретически идеальные планы снабжения граждан всем необходимым (в Петрокоммуне); работы Манухина и Павлова в Институте Экспериментальной Медицины

Петербургские писатели и журналисты принимали Уэллса в Доме Искусств. Наскоро сорганизованный обед превратился в торжественное чествование английского гостя с целым рядом речей. Говорили по-русски: А.В. Амфитеатров, В.Д.

Боцяневской, А.С. Грин, М.Горький, Н.Пунин, П.Сорокин, К.И. Чуковский, В.Б. Шкловский; по-английски: Ю.П. Данзас, Евг. Замятин, С.Ф.Ольденбург, В.А.Чудовский; речи говоривших по-русски – переводились Уэллсу. Русский писатель живет сейчас в стране, где – будем надеяться, не навсегда – почти нет литературы и книги; об этом трудно забыть. И оттого сквозь мажор приветствий в иных речах ясно слышалась горечь.

Уэллс отвечал всем говорившим сразу – или, вернее, отвечал одному, отвечал на очень резкий упрек по адресу всей последней политики Англии. В ответе Уэллса чувствовался голос не только Уэллса, но и очень широких кругов Англии, и о нем стоит упомянуть подробней.

"Первое, что мне хотелось бы сказать, – говорил Уэллс, – это – что нас нельзя винить за действия наших правителей; мы за них не ответственны. Второе: я и не хочу снимать ответственность с правительства Англии: для ее политики – у меня нет оправданий. Третье: мы в Англии хотим сейчас одного – чтобы России дана была возможность закончить свой опыт в мирной обстановке, чтобы можно было увидеть результаты этого опыта. Четвертое: мы, англичане, и вы, русские, – люди с очень различным складом ума. У нас о социализме – иные представления, и мы в Англии думаем не о коммунизме, нет – мы думаем о коллективизме".

Впрочем, в публичных выступлениях – трудно узнать знакомый нам оригинальный и иронический ум Уэллса: для этого надо слышать Уэллса в частной беседе. Тут он умеет находить забавные, образные, неожиданные аргументы. Вспоминается, однажды в присутствии Уэллса спросили: должен ли социализм совершенно упразднять частную собственность – или только ограничить ее. Реплика Уэллса: "А зубные щетки у вас тоже будут общие? Нет, я не согласен..." Много других его, не менее забавных, реплик – к сожалению, едва ли можно с достаточной точностью передать по-русски.

Такой богатый, многокрасочный интеллект, как у Уэллса, – не уложить в ящички и параграфы. Уэллсовский социализм построен по его собственным чертежам. Уэллс остался верен тому, что несколько лет назад он говорил в своей автобиографии: "Я всегда был социалистом, но социалистом не по Марксу". И, сколько можно судить, прежним остается его прогноз относительно социального движения в Англии. "Чтобы мы что-нибудь "свергли", "опрокинули", "уничтожили", чтобы мы "начали

все сызнова" – никогда! Тем не менее, мы все гуще и плотнее насыщаемся социализмом. Наш индивидуализм уступает место идеям общественной организации" (Уэллс,"Автобиография").

Любопытно, что неостывающий интерес Уэллса к явлениям социального порядка последние годы все теснее переплетается с вопросом о религии. Уэллс причалил к ограниченному циркульным кругом острову социализма, но как будто в этой замкнутой, сухой окружности ему становится тесно, и он ищет разогнуть окружность в гиперболу, уходящую в бесконечные пространства вселенной.

Три ступени им пройдено на этом пути: в 1916 году им написан философский трактат о Боге (к сожалению, еще не дошедший до России) и позже – два романа "The Soul of a Bishop" ("Душа епископа") и "The Undying Fire" ("Неугасимый огонь"). Первый роман сам автор комментирует как "ироническое отражение перемен, происшедших под напором времени в английской церкви". Но в действительности обычной Уэллсовской иронии – здесь очень мало: чувствуется, что автор сам для себя еще раз решает вопрос – годится ли ему английский, достаточно лицемерный и чопорный Бог. Решение ясно: епископ в романе Уэллса порывает с церковью и служение истинному Богу находит в служении народу. В "The Undying Fire" Уэллс еще определенней подходит к вопросу о Боге: три четверти романа (если только согласиться с автором и назвать это романом) – четырехчасовой спор четырех джентльменов о Боге. Один из четырех – просто обыватель, с карманным, обывательским Богом; другой – поклонник спиритуалистических изысканий известного физика Оливера Лоджа; третий – врач, атеист и агностик; и четвертый, с которым явно отождествляет себя автор, видит в человеке неугасимый огонь некоего Бога, зовущего к вечному бунту, к вечной борьбе за разумную организацию человечества, которая прекратила бы войны, излечила бы социальное зло, болезни, создала бы человеку жизнь, достойную человека.

Путь для безболезненного пересоздания человечества Уэллс видит в правильной постановке школьного воспитания, и особенно, в правильной постановке изучения истории. Идея Уэллса такова: долой истории наций; везде, во всех государствах должна изучаться *одна и та же* история человечества – с самого начала возникновения жизни на нашей планете и до наших дней; тогда нации излечатся от патриотизма, рождающе-

го такие катастрофы, как мировая война, и в умах молодого поколения выработается широкая, космополитическая, вселенская философия.

Идея эта настолько захватила Уэллса, что, оставив на время всякую художественную работу, он с помощью нескольких английских историков и естественников написал огромный том "An Outline of History" – "Очерк истории" – истории нашей планеты и человечества. Этой книгой Уэллс начинает в Англии активную пропаганду своих педагогических идей. С целью той же самой пропаганды своих принципов перевоспитания человечества в начале 1921 г. Уэллс поедет в Америку.

В течение двух лет войны, 1916-1917, мысли и время Уэллса, как он сам говорит, были целиком заняты проблемой мира. В 1917 г. он напечатал брошюру "A Reasonable Man's Peace" ("Разумный мир для человечества"); брошюра эта разошлась более чем в миллионе экземпляров. В 1916 году Уэллс был на фронте в Италии и Франции (книга "Italy, France and Britain at War"). Затем работал в Лондонской Лиге Союза Наций и других организациях пропаганды мира, но позже отошел от этой работы, когда, по его словам, убедился, что здесь еще держатся традиций старой дипломатии.

В художественной оправе – впечатление мировой войны даны Уэллсом в его романе "Joan and Peter". Начало романа – казавшийся непоколебимым, вечным – старый мир, эпоха Виктории, девяностые, девятисотые годы; постепенно, понемногу – еще неясные подземные гулы; и наконец – землятрясение, война и брошенное в огненное жерло молодое поколение Англии. Роман – реалистический, без всякой примеси фантастики. Роман этот был бы лучшим из реалистических вещей Уэллса, если бы не целый ряд глав, отведенных суховатой публицистической критике школьного дела в Англии. За вычетом этих глав на каждой странице чувствуется большой и не остановившийся на прежних достижениях художник, заметно изощрение изобразительных приемов, пользование более смелыми импрессионистскими образами. "Joan and Peter" – позволяет с уверенностью сказать, что только на время Уэллс оставил палитру художника и взошел на кафедру проповедника: слишком много живого, творческого духа чувствуется в авторе, несмотря на его 55 лет.

1920

<КОНЧИНА БЛОКА>

Два Блока: один – в шлеме, в рыцарских латах, в романтическом плаще; и другой – наш, земной, в неизменном белом свитере, в черном пиджаке, с двумя глубоко врезанными складками по углам губ.

Один из этих двух, конечно, не умер. Рыцарь Прекрасной Дамы – в стеклянные майские ночи всегда будет бродить по Петербургу и с тоской вглядываться в лица встречных: не Она ли? И на снежных перекрестках, где гудит и воет безумная метель, он всегда будет слушать голоса широкого степного ветра: не этот ли, единственный, голос?

Поэт Блок – жив, пока живы мечтатели (а это племя – бессмертно). Но *человек* – Блок умер. И именно о человеке наша боль – о человеке, какого нельзя было не любить, какого – многие любили, быть может, против воли. Трудно принять мысли, что никогда больше не увидишь его строгое и нежное лицо, никогда не услышишь его удивительный, прозрачный, как у детей, смех. От этого *никогда,* от враждебной земному человеку бесконечности – наша, земная боль.

Иногда кажется, что у смерти есть своя логика, своя мудрость. Скрябин умер тогда, когда он подошел к дверям своего "Действа", к дверям, которые ему, человеку, не под силу было открыть. Быть может, и в смерти Блока была своя мудрость: Блок слишком много себя отдал последней своей Прекрасной Даме – огненной и вольной стихии – и слишком больно ему было, когда от огня – остался только дым. В дыму он не мог жить. И вот почему в его смерти – какая-то логика.

Но чувству – нет дела ни до каких логик. Боль от того, что *человека* нет с нами и не будет – боль все такая же.

Август 1921

СОВЕТСКИЕ ДЕТИ

"Советские дети? Да, конечно, знаю: это – besprizorniki..." Такой ответ мне приходилось слышать здесь за границей не раз, когда заходила речь о детях в Советской России. Многие знают это экзотическое слово, многие видели и запомнили маленьких оборванцев, висящих на подножках московских трамваев, в каких-то ящиках под вагонами ухитряющихся путешествовать из Москвы в Крым и на Кавказ. Это бросается в глаза, это исключение знают, но не знают правила, нормы. Позвольте вас поэтому познакомить с моим приятелем Олегом.

В мой рабочий кабинет в Ленинграде входит мой приятель Олег, мужчина 8 лет, вместе с своим отцом. Дверь – низкая, отец входя нагибает голову. Олег ростом не больше метра, но он тоже нагибается: он чувствует себя вполне взрослым человеком. Он одет в матросскую курточку с голой шеей. Я приглядываюсь и замечаю, что на шее у него уже нет золотого крестика, который я видел еще год назад. Следует диалог между мною и Олегом:

Я: А, Олег! Крестик снял? Значит, Бога уже нет?

ОЛЕГ (подумавши): Нет, Бог есть, но я в него больше не верю...

Автор этой оригинальной теологической формулы только год пробыл в советской школе. Сегодня их школу водили на завод. Олег рассказывает мне о станках и машинах с таким же увлечением, с каким в мое время говорили о змеях и об игрушечных пистолетах. На вопрос:

– Итак, значит, ты будешь... – он, не задумываясь, отвечает:

– Конечно, инженером.

Рот у будущего инженера набит грецкими орехами – он их обожает. Орехов на тарелке еще много, но Олег встает.

– Куда ты?

Ответ – деловым тоном:

– У нас – заседание, завтра начинаем сбор утильсырья.

На языке советского кода "утильсырье" – это старые галоши для резиновых фабрик, железный лом для металлических заводов. Газеты призывают граждан к сбору этого материала; Олег – гражданин; ergo... Вздохнув и оглянувшись на орехи, Олег уходит, снова нагибаясь в дверях, как взрослый...

Своего маленького приятеля Олега я вспомнил не случайно: в этом ребенке есть некоторые типические черты советского школьника. Я, впрочем, не уверен: смею ли я называть ребенком 8-летнего советского гражданина? В 8 лет он куда взрослее, чем был я в его годы, он куда взрослее, чем 8-летний француз или англичанин. О детях более старшего возраста – нечего и говорить. Пятилетние уже знают слово "пятилетка"; пятнадцатилетние будут говорить с вами о пятилетке неуклюжим языком официальных советских газет. Они не знают никаких сказок, никаких фей, никаких чудес: стихия детской фантазии введена в строго рационализированные, бетонированные, утилитарные каналы. Крылья – только аэропланные, превращения – только химические, святые – только революционные. Большая часть прежних детских книг изъята из библиотек и заменена новыми.

Из моей коллекции советских детских книжек я наудачу беру одну. Это – один из номеров журнала "Маленькие ударники" за 1931 год, издаваемый Государственным Педагогическим издательством для начальных школ, для моего Олега. Вот содержание одной из книжек этого журнала – оно расскажет о жизни советского школьника лучше и точнее, чем мое бедное перо беллетриста, не прошедшее через строгую школу Олега.

Номер журнала открывается стихотворением "Ударное лето". Тема этого поэтического произведения – приготовление грибных консервов, поливка и полка огорода, работа в птичнике и свинарнике, словом – летние работы школьников в колхозах.

Затем – политическая передовица: о решениях шестого Съезда Советов, о выполнении пятилетки в четыре года и о колхозах. И вторая политическая статья – о московском процессе "меньшевиков", которым "буржуи посылали деньги". Дальше – статья об устройстве школьной выставки: граждане-школьники должны дать отчет, сколько они продали облигаций займа, сколько собрали "утильсырья", как они "боролись с кулаками и попами", как "воевали с прогульщиками" и так далее. А, вот "Путешествия"! Наконец, что-то похожее на наше детство! Нет, опять не то: это – поучительное радиопутешествие в Магнитогорск, на рыбные промысла, в колхоз "Гигант". И еще о путешествии: делегаты от городских школьников едут в колхозы, и делегаты от сельских школьников – в города, причем "делегаты учатся делать работу по их силам на фабрике и в колхозе". Дальше – комментарии к важному государственному акту – к договору школьников с Комиссариатом Земледелия о помощи восьмилетних граждан колхозам в области птицеводства и огородничества. Мне немножко неловко читать рядом страницы, рекомендующие этим общественным деятелям играть "в железную дорогу" или делать лук и стрелы. Впрочем, есть игры, менее нарушающие стиль: вот передо мной другая детская книжка, озаглавленная "Конвейер" и воспроизводящая в игровой форме конвейерную систему работы на заводе; в "конвейер" мой приятель Олег может играть, не рискуя скомпрометировать свое высокое положение...

Из этой маленькой иллюстрации уже видно, что советская школа – это прежде всего школа чисто утилитарная. Задача этой школы не столько накопление теоретических знаний, сколько обучение труду. Практическая работа в сельском хозяйстве или на заводе занимает в ней основное место. Для студентов высших технических учебных заведений двухмесячные циклы изучения теории чередуются с двухмесячными циклами заводской практики. Если к советской молодежи можно применить слово "мечтают", то огромное большинство мечтает о том, чтобы стать химиками, инженерами, "командирами индустрии". В университеты, в педагогические, в медицинские учебные заведения идут неохотно, туда попадают главным образом те, кто не выдержал экзамены в технические институты.

Советская школа – это школа, отнюдь не скрывающая

своих политических тенденций, это – педагогическая фабрика, отсеивающая подходящий материал и изготовляющая из него коммунистов. Первой ступенью чистилища, открывающего впоследствии дверь в партию, является организация так называемых "пионеров" в средней школе – нечто вроде коммунистических бойскаутов (но из своих учебников каждый пионер знает, что европейский бойскаут – это враг). И следующая ступень – это "комсомол", организация уже более ясно выраженного партийного характера, обнимающая возрастную группу студенческого типа. У пионеров – форма, красные галстуки, военный, строй, барабаны – для восьмилетнего гражданина большой соблазн. В число пионеров входят очень многие из учеников средней школы – и сколько драм на тему "отцы и дети" разыгрываются в этих декорациях! Из пионеров в "комсомол" переходят далеко не все, и только часть из комсомола попадает затем в партию.

В отличие от европейской конфессиональной или безрелигиозной школы – советская школа это школа антирелигиозная, соответствующие тенденции прививаются с самых младших классов. В школах для старших возрастов всюду организуются "кружки безбожников". Религиозные праздники в школах не празднуются, даже Рождество и Пасха: граждане-школьники, вместе с прочими гражданами, празднуют только "праздники революции" (октябрьские, первомайские). Попробуйте спросить советского школьника: "какой сегодня день?" – три четверти вам не ответят на этот вопрос: дни недели, самое слово "неделя" в советской школе забыты, вместо недели – там "пятидневка", "шестидневка", вместо воскресенья – пятый или шестой день. Под перо просится парадоксальный вывод: советская антирелигиозная школа – это новый, своеобразный тип конфессиональной школы, где в основу положена "антирелигиозная религия" коммунизма (à propos: есть книжечка с неожиданным заглавием – "Катехизис... безбожника"). В особенности это относится к начальной и средней школе, где тезисы коммунизма воспринимаются скорее в порядке эмоциональном, в порядке веры.

Вот две маленькие иллюстрации – записи из моего писательского блокнота. Первая – на Украине. Село, все в вишневых садах. Встреча и знакомство двух семилетних граждан: один – сын украинского крестьянина, другой – сын московского интеллигента, оба – школьники. Диалог:

МОСКВИЧ: А ты в кого веришь – в Бога или в Ленина?

УКРАИНЕЦ (поглядев исподлобья) : Я-то? В Бога.

МОСКВИЧ: Вот дурак! А я – в Ленина...

Другая запись – в Ленинграде. Мальчик, вернувшийся из школы, рассказывает матери:

– Сегодня в школе учитель говорил, что надо "прогнать всех богов".

Потом мальчик долго молчит, он строит в своей маленькой головке силлогизм – и, наконец, недоуменно выпаливает его:

– А значит, боги есть, если их прогоняют?

Через некоторое время он, конечно, перестанет задавать такие вопросы: влияние семьи не выдерживает конкуренции с влиянием школы.

Однажды в Москве я читал какой-то из своих рассказов перед студенческой аудиторией. После чтения, как обычно, от слушателей посыпались записки. В одной из них я нашел вопрос (никак не связанный с прочитанным рассказом) : "Как вы думаете, если бы Христос жил теперь на земле – был бы он членом коммунистической партии?"

Я мало здесь говорю о молодежи, о советских студентах, хотя в одном из высших учебных заведений Ленинграда, где я читал лекции все эти годы, я имел с ними много дела. Но если уже в 8 лет в советских детях очень много от взрослых, то в 16–18–20 лет они уже мало чем отличаются от прочих граждан, они перегружены работой, они часто одновременно учатся и служат на заводе или в каком-нибудь учреждении, многие из них уже сливаются со старшими поколениями – рабочих и советских клерков.

И все-таки – как далеко они уже ушли от этого поколения, от своих отцов, даже от своих старших братьев, которые еще помнят эту далекую эпоху "до революции", для новой молодежи совершенно чужую и во многом просто непонятную.

Вот, для заключения моего короткого очерка, диалог между мной и студентом:

СТУДЕНТ (увидев в руках у меня какую-то советскую газету): А скажите, правда, что до революции были журналы и газеты разных партий, и все читали, кто что хотел?

Я: Да, правда.

СТУДЕНТ: И в этих газетах об одной и той же вещи, например – о войне, печатались разные статьи, разные мнения?

Я: Да, разные.

СТУДЕНТ: Не понимаю, как это могло быть! Ведь о войне – только наше, партийное, мнение правильно: зачем же печатать остальные?

Зазвенел звонок: начало лекции. Наш разговор кончился...

Декабрь, 1932

ПРИЛОЖЕНИЯ

КОЛУМБ*

1

Кругом – степь, глухмень: где тут игрушек достанешь? Так и жил Колумб без игрушек. Вот ужо тарантас подчинят, поедет отец в Москву, из Москвы привезет. Через два года, на третий, вставили в тарантас шкворень новый, напекли пирогов, кокурок – поехал отец в Москву.

Вернулся к Ильину дню, под самый покос. И оказалось, в ящике-то конь был. Огромадный – Колумбу под мышки, из себя – чалый, хвост до земли. То-то теперь Колумб поскачет, чисто Асарка-киргиз. Уши загорелись у мальчика.

А наутро конь на полу лежал, брюхо распорото, из брюха опилки лезут, а хвост конев – под кроватью.

– Да ты что ж это, пакостник, а? Да я т-тебя... Запорю!

– А если он – не настоящий, что ж я с ним... Кабы настоящий, а то... – фыркнул Колумб на отца.

Небритый, в халате, с арапником, отец над Колумбом стоял, а мальчишка лоб принагнул, вот-вот боднет, и все на своем уперся:

– А я не буду. А я не хочу. А он не настоящий.

И быть бы впервой тут Колумбу пороту – кабы не мать: белая мать, – тонкой былинкой загородила собой от отца, от арапника.

– Нет, верно, пора малого за книгу садить, авось поумнеет. – И взялся отец учителя Колумбу искать – англичанина, да не простой чтоб англичанин, а из самых Северо-Американских Штатов. А иначе – никак и нельзя.

---

* Отдельно опуликованные две первые главы повести "Колумб". См. примечание на стр. 51 настоящего тома.

Англичанина в глухмени, в степи – не сразу найдешь: пока что (временно, конечно) препоручили Колумба дьячку Евдокиму. Дьячок Евдоким – пчеловод, дела по горло: то рой сымай, то шашел развелся – шашел выводи, то бери дымарь да пчел подкуривай хорошенько, соты ломай.

Ну и вышло оно, что Колумбу он только азы показывал, а там уж пошло: принялся Колумб что попало читать.

В растрепанной книге какой-то прочел про открытие Америки. И так это пронзило его, что решил: вырастет большой и тоже поедет и откроет обязательно.

Под праздники в доме все чисто было. Лампады сияли, и тихой лампадой сияла мать. Отец был, как стеклышко, трезв. Зажавши мальчишку между колен, спрашивает каждый раз:

– Ну, вырастешь вот, Андрюшка, кем же ты будешь?

– Христофорколумбом, – был неизменный и бодрый ответ.

Так и пошла за Андрюшкой кличка Колумб: он рад откликаться.

На третьего Спаса было еще бабье лето, был день очень тихий, печального золота. На току, под осенний грай воробьиный, пробовал Колумбов отец молотилку собственного изобретения: разнесло молотилку вдрызг и убило самого. Так и сковырнулся, англичанина из Северо-Американских Штатов не отыскал.

Открылись долги. Землишку продать пришлось, а самим ехать в город, там материна тетка жила, так к этой вот, тетке.

В остатний раз колымагу свою подчинили, подправил шкворень кузнец и поехали.

2

Бабушкин розовый домик на взлобье стоял как есть насупротив монастыря. Под праздник ко всенощной ходили втроем: бабушка, мать и Колумб. Золоченые главы блестели последним солнцем. Со стеклянным писком кувыркались ласточки в синеве. Ухал колокол гулко, узкую уличку всю наполнял праздником.

Ставили впереди Колумба в гимназической серой куртке, а сами становились позади. Слышал Колумб их тихий шепот. Шептали Богу:

– Господи, жара-то хоть бы стихла, сил просто нету. Изобилие плодов земных – и выиграл бы наш билет двести тысяч. Господи, у коровы-то ящур-то прошел бы скорей.

И явственно чуял Бога Колумб где-то тут очень близко, за синим ладанным дымом. И уверенно знал: выздоровеет, конечно, бабушкина корова, исполнится, конечно, все, о чем он сам просит.

А мало ли о чем есть просить человеку, который в гимназии третий год состоит? Директор Груздев, а прозвище ему – Морковка, довольно строгий. Много наук серьезных, это тебе уж не дьячок Евдоким, а настоящее: алгебра.

Мать белая, ласковая, хотела мальчонку к музыке приучать, сажала за разбитый рояль. Колумб головою сердито боднул:

– Очень надо играть. Там алгебра – вот это я понимаю.

И к алгебрам прилегал всей душой. Вот бы стать, как Груздев-Морковка: всякую задачу с налету решить, очень умный.

Перед Пасхой, в великий Пяток, послали Колумба в торговую баню с утра: не лез бы за миндалем да изюмом. В бане нет никого – раздолье. Намылился весь Колумб, пошел за водой, как вдруг скрипнула дверь и впустила Груздева-Морковку, с бачками рыжими, с шайкой, с мочалкой – был он без всяких регалий.

"Ну, узнают теперь, подлецы, что хожу я за гривенник в баню..." – переконфузился Морковка вот как.

И с конфузу, должно быть, подал руку шаркавшему усердно намыленному Колумбу.

– А мне Груздев руку подал, – хвастался дома Колумб. – Я по алгебре лучше всех задачи решаю...

В понедельник на Фоминой после молитвы Колумб подошел к Морковке и уважительно руку ему протянул.

– В карцер, нахал, непочетник, мальчишка!

Карцера не было. В пустом классе горько сидел Колумб и упрямо думал:

"Как же это так? То сам протянул, а то..."

Три часа – времени много. За три часа – мир повернулся перед Колумбом.

Первым делом Амишку директорскую, кипенно-белую, голубой тушью покрасил Колумб. И пошел, и пошел выкова-

ривать: стал главным заводилой. К матери тоже – пришел и боднул ее, лоб нагнувши.

– Это самое... на рояле.. Я теперь буду. Согласен.

Стыдливо-радостной зеленью цвел апрель. По высохшим тротуарам Дворянской, стараясь говорить басовито, не зная, куда руки девать, бродили гимназисты с симпатиями. Колумб угрюмо ходил: его никто никогда не полюбит. Лоб у него косой, черноволосьем криво зарос, глаза маленькие.

– Ой, какой вы, наверно, умный, с вами страшно, ей-Богу, – не то вподсмех, не то вправду говорила Колумбу Катя.

Катя – вся розово-голубая: глаза – незабудки; румяные розы щек; голубое суконное платье, гогольяновка, из гимназии Гоголь-Яновского; все слова, все движения – голубые.

И далекие, стыдливые зарницы заполыхали в Колумбе. С радостью взялся писать Кате сочинение, что путешествие приятно и полезно. Господи, Колумбу ли об этом не знать? Ведь когда-нибудь Америку-то еще откроет.

– Знаете что, – приходите-ка в воскресенье в сад архиерейский. Уж я вам там, – розово-лукаво шепнула Катя, получив сочинение...

Всю неделю был радостен, буен Колумб на уроках, носился и ржал: эх, с колокольни бы спрыгнул с какой-нибудь. Изо всей мочи, любя, по спине осарычил кого-то Колумб: все печенки отбил. А тот развернулся – да сдачи.

И зацвел у Колумба под левым глазом фонарь, и настали ночи мучительные, нескончаемые.

С вечера запирался в клетушке своей Колумб, задувал огонь, оставался вдвоем с Ним. И на коленях, крепко сжимая зубы и руки – сжимая себя всего – молился, молился...

...Только один раз. Больше никогда уже не надо будет. Пусть пройдет к воскресенью, пройдет, пусть пройдет синяк.

Жадно смотрелся в зеркало утром: радугой цвел синяк. Но ведь еще одна ночь: в эту ночь наверно...

Встал в воскресенье веселенький. По частому бою сердца уж знал, что под глазом нет ничего. Побежал в передней к зеркалу...

Весь день Колумб думал, упрямо думал, путался, падал. Если Он не услышал – значит... Если слышал и не мог... Если слышал и не хотел – еще хуже.

И снова, как глобус, медленно мир повернулся перед Колумбом. И дальше поплыл он без Бога...

ЭРЕНБУРГ

(Полный текст статьи, в сокращенной редакции вошедшей в состав статьи "Новая русская проза".)

Эренбург – самый современный из всех русских писателей, внутренних и внешних, – или не так: он уже не русский писатель, а европейский, и именно потому – один из современнейших русских. Это – конечно, еретик (и потому – революционер) – настоящий. У настоящего еретика есть то же свойство, что у динамита: взрыв (творческий) – идет по линии *наибольшего* сопротивления. Оттого в 1918 году он написал "Молитву о России", а в 1922 г. – "Хулио Хуренито" и "Повести о 13 трубках". Труднее всего идти, когда под ногами все колышется, нет ничего твердого, никаких – говоря по-ницшевски – "костылей достоверности". И такой труднейший путь Агасфера – путь на все посягающего скепсиса – выбрал Эренбург. Полнее всего это в его романе "Хулио Хуренито".

Есть чей-то рассказ про одну молодую мать: она должна была родить, и так она любила этого своего будущего ребенка, так хотела поскорей увидеть его, что, не дождавшись девяти месяцев – родила через шесть. То же случилось с "Хулио Хуренито" Эренбурга. Впрочем, может быть, это был просто инстинкт самосохранения: если бы роман дозрел – он мог вырасти в нечто такое крупное, что автор бы не выдержал – лопнул. Но и так – с незакрывшимся на темени родничком, не обросший волосами – а, может быть, кое-где и кожей – роман очень значителен и (в русской литературе) оригинален.

Едва ли не оригинальнее всего, что роман – умный, и сам Хулио Хуренито – умный. За редкими исключениями, русская литература десятилетиями специализировалась на дура-

ках, тупицах, идиотах, блаженных, а если пробовала умных – редко у кого выходило умно. У Эренбурга – вышло. Другое: тонкая, остро отточенная ирония. Это – тоже оружие европейца, у нас его знают очень немногие; это – шпага, у нас – дубинка, кнут. На шпагу – поочередно, безжалостно – нанизывает Эренбург империалистскую войну, буржуазную мораль, религию, социализм, государство – всякое. И вот тут-то бросаются в глаза незаросшие кожей куски: рядом с превосходными главами, под которыми не стыдно подписаться и Франсу – есть абортирование, с философией очень поверхностной и фельетонной (глава 6-ая – рассуждения о любви, глава 15-ая – "чемпион цивилизации" и др.).

В форме романа – тоже европеец. Как и большинство современных европейских писателей – автора гораздо больше занимает сюжетная, архитектурная сторона, чем орнаментика. Сюжет построен в форме романа приключений – и жаль, что это не доведено до конца, нет единого сюжетного стержня, нет интриги: вещь от этого очень бы выиграла (хотя задача автора была бы, конечно, гораздо труднее). Превосходно, очень остро использован прием введения автора в число действующих лиц: Илья Эренбург – один из учеников "великого провокатора" Хулио Хуренито.

В аборте больше всего уличает автора языковая сторона: тут много прорех, небрежностей, газетщины – вплоть до неизлечимой "пары недель" ("мы все вместе отправились на пару недель в Нидерланды"), вплоть до хронического "выявления" ("М-р Куль не выявлял никаких признаков неудовольствия", "выявление бурных восторгов", и еще выявление, и еще...); иной раз и синтаксис – перевод с какого-то на очень мало русский ("Каялись, обещая, будучи министрами не быть"). И это тем обидней, что изобразительных способностей Эренбург отнюдь не лишен: свидетельство – его стихи, рассказы; и в романе нет-нет да и блеснут, запомнятся золотые крупинки (у интеллигента – "бородка жидкая, будто в неурожайный год взошедшая"; в парижском кафе – женщины "с ярко намалеванной мишенью для поцелуев").

Три небольших томика рассказов Эренбурга – "Неправдоподобные истории", "Повести о 13 трубках" и "Шесть повестей о легких концах" – тоже очень живые, очень современные и очень еретические книги. И одновременно – это три точки, по которым можно построить траекторию фор-

мальных достижений Эренбурга – траекторию, потому что он все время – может быть слишком торопливо – движется. В первой книге – интересней всего синтез фантастического с реальным, подчас очень удачный; вторая книга – ветка от "Хулио Хуренито": основное – тоже ирония, но сделаны рассказы – гораздо тщательнее и тоньше, чем роман. В третьей книге – российское сегодня, и эта книга особенно современна, как по материалу, так и по обработке материала. В языке – динамика эпохи; язык – сжат, быстр, остр, телеграфен; предложения – только простые и часто – эллиптические, безглагольные; есть родство с новейшей французской прозой – дадаисты, Сандрар. Образов, красок – никаких: одни линии. Аскетизм этот – намеренный, и – чрезмерный: на почти двухмерного, кости-да-кожного факира смотришь с очень большим любопытством, но без очень большого удовольствия.

И уже совсем без удовольствия – читаешь отрывок из нового романа Эренбурга: "Жизнь и гибель Курбова" ("Красная Новь"). От частых родов – случается истощение; не слишком ли много рожал Эренбург за эти годы – не тут ли причина? Пусть в "Хулио Хуренито" – он еще безъязычен, но ведь в "14 трубках" и в "6 концах" – он нашел свой язык, главное – свой. Зачем же ему вдруг понадобилось собирать щепки от Белого? Гибель Курбова начинается с первой страницы, и губит его преступление Константина Летаева: та же, что у Белого, ритмованная проза, тот же самый, что у Белого, хронический анапест; то же последнее новшество Белого – рифмы в прозаическом строе (у Эренбурга: "...и есть он не хочет, считает коробки и меряет пробки" и т.д.). Совершенно непонятно, почему Эренбург предпочитает ошибаться с Белым, чем быть правым (или ошибаться) по-своему. Ведь как будто над прозаической формой Эренбург думал достаточно, чтобы разглядеть этот основной закон: такты в прозе строятся не на ударных слогах, а на логических ударениях. Если стихи, затянутые в старомодный корсет метра, читаешь, как мемуары, то метрированная проза – это уж мемуары о мемуарах.

Впрочем, организм у Эренбурга – очень живучий, красных кровяных шариков много, и от белокровия он быстро излечится. "Жизнь и гибель Курбова" – несомненный симптом, что Эренбург услышал музыку языка в прозе (чего ему

так не хватало в "Хулио Хуренито") – пусть даже пока не свою музыку: важно – услышать. Белый – лекарство очень сильное, очень ядовитое, очень опасное: многих – несколько капель Белого отравили; Эренбург, я думаю, выживет.

1923

Нижеследующие три статьи относятся собственно к разделу "Лекции и статьи по теории и истории литературы". Однако ввиду того, что разысканы они были редакторами уже после сдачи настоящего тома в печать, оказалось возможным включить их по техническим причинам лишь в самом конце раздела "Приложения". (Изд.) Статьи эти никогда не были опубликованы – и публикуются нами по машинописи автора (может быть, черновом). – Ред.

О СТИЛЕ

1. Литература – сложнейшее и совершеннейшее из искусств.

2. Литература включает в себя все искусства и все их изобразительные методы.

3. Искусство статическое и динамическое; изобразительные приемы статические и динамические.

4. Поэзия и проза; привязной шар и дирижабль.

Из всех искусств – искусство художественного слова сложнейшее и наиболее совершенное, потому что оно включает в себя элементы всех видов искусства, потому что слово пользуется приемами разных родов искусства.

Деление искусств по 7 музам – конечно, устарело. Мне представляется, надо делить искусства на 2 основных вида: искусство статическое и искусство динамическое. Эту классификацию я беру из области точных наук, из области математических и механических наук.

Быть может, вы знаете, что под статикой разумеется исследование законов спокойного, неживого состояния тела или математической точки, а под динамикой – исследование законов движения тела или точки. Для изучения статики – в большинстве случаев можно ограничиться элементарной математикой; для изучения динамики приходится прибегать к сложнейшим методам высшей математики. Динамические теории теплоты, звука, динамическая теория строения вещества – все это завоевания новейшей науки.

Те же самые элементы, статические и динамические, мы

можем различить в различных родах искусства. Архитектура – это красота камня, каменная красота, типично неподвижное, статическое искусство. Скульптура, живопись – примыкают сюда же, к статическим искусствам. Все эти три вида искусства фиксируют только один определенный момент. Картина или статуя могут иметь самое стремительное падение лёт – но они в силах запечатлеть только один момент этого лёта. Моменты предшествующий и предыдущий – мы можем дополнить своей фантазией, но картина или статуя не имеют средства изображать длящееся действие, последовательности моментов. Элемент времени, движения – лежит вне возможностей статических видов искусства.

Другие виды искусства – искусство музыки, танца, художественного слова – имеют в своем распоряжении средства, чтобы передать движение, время. "Манфред" Чайковского, "Жизнь Заратустры" Р.Штрауса, "Божественная поэма" Скрябина – это крылья музыкальной биографии, в звуках дающие целый последовательный, длительный ряд переживаний. Основным органическим элементом музыки – является ритм, то есть закономерное движение. Точно так же ритм, закономерное движение – составляет сущность танца. И элемент движения или, другими словами, времени – мы находим и в произведениях художественного слова. Произведения художественного слова развертывают перед нами целую смену картин – и уже одно это случайное слово "смена" ясно определяет элемент движения в произведениях художественного слова. А кроме того, художественное слово в своих стихотворных образцах и в лучших образцах художественной прозы – является словом ритмическим, то есть включает в себя элемент движения еще и в другом виде, в том же виде, в каком движение является в музыке. Все это дает полное основание назвать перечисленные виды искусства – динамическими.

Об искусстве художественного слова я не случайно упомянул в самом конце. Это было сделано потому, что искусство художественного слова является вершиной пирамиды, фокусом, сосредоточивающим в себе лучи всех остальных видов искусства. Искусство художественного слова я назвал бы интегральным видом искусства. В самом деле, вы найдете элементы архитектурные, и вдобавок – в литературе определенной эпохи всегда увидите архитектурный стиль этой эпохи: в классической литературе – строгую простоту и мону-

ментальность дорического и коринфского стилей; в литературе конца 18-го века – завитки и прихотливую, богатую орнаментику барокко и т.д.

У художников слова – палитра красок не менее богатая, чем у художников кисти. Словом не менее ярко, чем кистью, можно рисовать пейзажи и портреты. И стили литературных портретов вы можете совершенно точно классифицировать по живописным школам. Совершенно ясно, что Ретиф де ля Бретон – это галантная школа Буше; Расин – это Давид; Золя – это Мейсонье и т.д. И, может быть, еще определенней других видов искусства в художественное слово входит элемент музыкальный: вы видите в произведениях художественного слова этот же самый музыкальный ритм; рифма, ассонанс, аллитерация – то же, что гармония, консонанс в музыке; так называемая инструментовка – есть пользование законами мелодии.

Я повторяю теперь в двух словах свои тезисы:

1. Надо различать два вида искусства: статическое и динамическое.

2. Искусство художественного слова – надо отнести к динамическим.

3. Искусство художественного слова заключает в себе элементы всех других видов искусства, в том числе и искусств статических, то есть архитектуры, скульптуры и живописи.

Эти положения надо было установить, чтобы точнее анализировать понятия стиля и ритма в художественном слове – (и в том числе в художественном переводе).

Стиль данного произведения искусства – есть совокупность всех изобразительных приемов, которыми автор пользовался при создании данного произведения.

Мы пришли уже к выводу, что художники слова пользуются изобразительными средствами как статического, так и динамического искусства. А потому при анализе стиля произведений художественного слова – надо в них отделить изобразительные приемы и особенности статического искусства – от изобразительных приемов и особенностей динамического искусства, другими словами – статический стиль от динамического. И как вы увидите дальше – элементы статического стиля гораздо меньше касаются переводчика, чем элементы стиля динамического.

К статическому стилю надо прежде всего отнести архитектурную сторону в произведениях художественного слова. Данное произведение – есть огромный дворец романа, или изящный коттедж новеллы, или самодовлеющий архитектурный орнамент – стихотворение. (Переводчик не вложил тот или иной архитектурный стиль. И я бы сказал даже – нет особенной опасности, что у переводчика хватит таланта испортить архитектуру данного оригинала: может быть, будут испорчены детали, но общее архитектурное впечатление всегда сохранится.)

Дальше: вся словесно-красочная сторона произведения, все живописно-изобразительные его приемы, все образы и эпитеты, все то, что Гумилев любит называть "эйдолологией", – все это требует от переводчика, главным образом, точности, как я уже говорил, точного следования творческой воле автора; точным воспроизведением его красок и образов – обеспечивается нужный живописный эффект. Острый и чуткий глаз к краскам – глаз живописца – от переводчика не требуется: от него требуется послушный глаз копииста.

Единственное, о чем следует упомянуть особо, как о требующем особого внимания переводчика – это о необходимости следить, чтобы не было ошибок против стиля изображенной в произведении эпохи, национальности, класса.

В романе "Тоно-Бэнге" Уэллса говорится об одном из действующих лиц: "He put on his coat and went to the waiting people". Переводчик переводит: "Он надел сюртук и вышел к ожидавшим его". Coat – и сюртук, и пиджак, это верно; но раз роман из современной английской жизни – переводчик должен знать, что сюртук в Англии теперь носят только врачи и пасторы; и англичанин утром в сюртуке – это совершенный nonsens.

Другой переводчик в пьесе Бернарда Шоу "Обращение капитана Брасбаунда" говорит о капитане маленькой торговой шхуны, что "Брасбаунд снял сюртук. Брасбаунд надел сюртук", переводя опять coat как "сюртук". Ясно, что форменного сюртука, какой бывает у морских флотских офицеров, капитан Брасбаунд не носит: речь идет самое большее о форменной куртке.

Еще пример. Не помню уж в каком французском романе начала 18-го века переводчик называет героя "ловеласом"; между тем "ловелас" – произошло от "Lovelace", героя рома-

на ”Кларисса” Честертона, появившегося позже. Анахронизм.

Или часто случается, что при переводе с английского – переводчики заставляют хозяев обращаться к слугам по-русски, на ”ты”; это ошибка против стиля национального. Такая же, как бесчисленные сентиментальные уменьшительные, которыми особенно щеголяют переводчицы.

В общем, как видите, с вопросами статического стиля в художественных переводах обстоит сравнительно благополучно. Чтобы избежать ошибок против статического стиля – от переводчика требуется только точность. Вопросы статического стиля сравнительно несложны. Гораздо серьезнее обстоит дело с вопросами динамического стиля.

Обычный взгляд, что с элементами динамического стиля приходится считаться только в так называемой ”поэзии”, а не в ”прозе”. Это деление художественного слова на ”поэзию” и ”прозу” давно пора отбросить – так же, как наука отбросила деление материи на твердую, жидкую и газообразную. Есть только единая материя; одно и то же вещество может быть и твердым, и жидким, и газообразным – разница только количественная. Точно так же есть только единое художественное слово; качественной разницы между художественной поэзией и художественной прозой – нет.

В самом деле, элементы статического стиля, словесно-красочная сторона – в художественной поэзии и в художественной прозе – одна и та же: те же метафоры, метонимии, эпитеты. Архитектурная сторона художественной поэзии и прозы – тоже одинакова: есть драмы в стихах и драмы в прозе; стихотворения в стихах – и стихотворения в прозе. Пользование музыкой слова, то есть элементы динамического стиля, – определенный ритм, пользование аллитерациями, ассонансами и т.д., – мы найдем как в художественной прозе, так и в стихах. Разница между прозой и стихами – только количественная: художественная проза пользуется музыкой слова, динамическими изобразительными приемами в меньшей степени и реже, чем стихи. Чтобы определенней установить эту разницу, я скажу, что разница эта сводится вот к чему:

1) в художественной прозе почти не встречается пользования полной рифмой, и

2) в художественной прозе, при наличии ритма, почти никогда не бывает определенного метра. Чтобы нам яснее даль-

ше оперировать с понятиями метра и ритма, я напомню, что подчиняющееся определенному закону чередование ударяемых и неударяемых слогов — мы называем ритмом или ладом. Комбинацию из определенного количества ударяемых и неударяемых слогов — мы называем стопою; так, комбинация из краткого и долгого слога — называется ямбом ("Мой дядя самых честных правил": ◡´– ◡´– ◡´– ◡´– /; комбинация из двух кратких и одного долгого — называется анапестом ("Как ныне сбирается вещий Олег": ◡◡´– ◡◡´– ◡◡´– ◡◡´–) и т.д. Наличие определенного числа стоп в стихотворной строке — составляет метр; так в 1-ом примере — метр четырехстопный ямб, во 2-ом примере — метр четырехстопный анапест с первым усеченным слогом и т.д. В настоящем типическом стихотворении — все строки (или по крайней мере, строфы) написаны одним метром. Такого вот повторяющегося одного и того же метра нет в художественной прозе. Но как же нам быть с vers libres — свободным стихом? Никто не станет отрицать, что это — стихи; и вместе с тем в них нет полных рифм, и в них нет определенного метра. <Пример:>

1. Стихотворение Гете — переведенное размером подлинника.

2. Из пушкинского "Романа в письмах".

Мы видим как в 1-ом, так и во 2-ом примере, — совершенно одно и то же: пользование гибридной, смешанной формой метра — ямбоанапестом; в обоих случаях — нет рифмы. Почему же одно мы должны назвать стихотворением, а другое — прозой? Лучшие, величайшие поэты, те же Гейне и Блок — в большинстве случаев пользовались метрами с так называемыми пустыми промежутками или паузами, метрами неправильными. Лучшие мастера прозы писали прозой ритмической, то есть по существу теми же самыми стихами с сменяющимся метром, с теми же самыми паузами: так писал Пушкин, Гоголь, Ремизов, А.Белый, Бодлер, Клодель.

3. Вот пример из Гоголя: "Чуден Днепр при тихой погоде..."

4. Вот из "Петербурга" А.Белого:

"В десять часов он, старик, уезжал в Учреждение.
Николай Аполлонович, юноша,
Поднимался с постели чрез два часа после".

В первой строке — чистейший дактиль; во второй и тре-

тьей – анапест. Еще недавно в коллегии "Всемирной Литературы" возник вопрос: как оплачивать переводчиков Клоделя – как переводчиков стиха или прозы? Как известно, пьесы Клоделя написаны меняющимися ритмами, но они – несомненно ритмичны; и хотя рифм в них нет – это несомненно стихи. Все это только лишняя иллюстрация к тому, что художественное слово – едино; что деление художественного слова на стихи и прозу – условно; что в художественной прозе – есть ритм, хотя в большинстве случаев – нет метра.

К вопросу о ритмике художественной прозы я еще вернусь. А пока займемся другими элементами динамического стиля в художественной прозе.

Кроме ритма, в музыкальном произведении мы находим гармонию – пользование созвучиями, и мелодию – построение в определенной тональности. Оба эти средства применяются и в художественном слове.

Из гармонических приемов в художественной прозе мы встречаем ассонансы и аллитерации. Ассонансом называется неполное созвучие на данную гласную, неполная рифма; аллитерацией – созвучие согласных.

"Сеялся нежный снег" – ассонанс: сн, снег. Или: "Солнечную забуду судьбу свою, зеленые заброшу рощи" – ассонанс. Это из Ремизова.

А вот аллитерация – из Гоголя: "Кругом стали девяностолетние, столетние, старцы".

У английских авторов аллитерацию можно встретить очень часто. Примеры дает Чуковский: "Disapointment, discomfort, danger and discase" – Киплинг. "If after I am free a friend of mine gave a feast" – Уайльд.

Прием полного консонанса, рифмы – в прозе мы не встречаем, за редкими исключениями. В качестве такого исключения, где рифма в прозе уместна, – я приведу из "Страшной мести" Гоголя: "Щелкнул, как волк зубами". В большинстве же случаев – появление рифмы в прозе – неуместно и режет слух, является уже не плюсом, как в стихе, – а минусом. И этот минус, эта погрешность против музыкального стиля – в переводах встречается особенно часто.

Из рассказа "Любовь к жизни" Джека Лондона: "Волки охотились на карабу, которые не вступали в борьбу (не сопротивлялись)".

Из романа "War in the air" Уэллса: "Берт мог разгляды-

вать даже стрелявших из ружей людей (немцев) на нижних галереях немецких (германских) кораблей".

Из цитированного уже рассказа "Любовь к жизни": "Он заставил себя справиться с набегавшей слабостью, залившей его точно поднимавшийся прилив".

Другие неблагозвучия. "Об обществе", "Из избранного народа".

Теперь обратимся к гармоническим приемам в художественном слове. В области гармонических приемов – наиболее распространенный это так называемая инструментовка, то есть построение целой фразы или даже ряда фраз на определенную гласную или согласную, что вполне соответствует построению в определенной тональности.

Из А.Белого "Петербурга":

"Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень".

"Лента, носимая им – была синяя лента. А затем из лаковой красной коробочки на обиталище патриотических чувств воссияли лучи бриллиантовых знаков, то есть орденский знак Александра Невского".

Из моего "Севера":

"Ночь. Сыпется снег ласково, тихонько шуршит, спень нагоняет. А когда и вправду уснули – тут задул без уему, загул без умолку в трубах, все перепутал, задымил, засыпал".

"Забелели утренники, зазябла земля, лежала неуютная, жалась: снежку бы. И на Михайлов день – снег повалил. Как хлынули белые хлопья – так и утихло все. Тихим полотном белым лай собачий плывет. Молча молятся за людей старицы-сосны в клобуках белых".

Я не имел случая убедиться, что инструментовка встречается у английских авторов. Но я знаю, что инструментовка встречается в прозе у Бодлера и Верлена; я с уверенностью могу предсказать, что мы найдем инструментовку у Оскара Уайльда. И там, где этот прием встречается – в переводе он, конечно, должен быть воспроизведен. Это – задача нелегкая, требующая музыкального уха, но вполне возможная.

ИНСТРУМЕНТОВКА

Немножко математики... Статика и динамика. Статика занимается исследованием законов спокойного, неживого состояния тела или точки; динамика – законов движения тела или точки. Для изучения статики – достаточно, в большинстве случаев, элементарной математики. Явления динамические – неизмеримо сложнее; для изучения явлений динамических – приходится прибегать к высшей математике. Мы теперь как раз подходим к изучению динамических элементов в области художественного слова, к знакомству с динамическими изобразительными приемами.

Все виды искусства я разделил бы на две основных группы: искусства статические и искусства динамические.

Архитектура – это красота камня, каменная красота, это – типично-неподвижное, статическое искусство. Скульптура и живопись – примыкают тоже к статическим искусствам. Все эти три вида искусства – фиксируют только один определенный момент. Картина или статуя могут изображать самое стремительное падение, головокружительный лёт – но они могут запечатлеть только один очень малый момент этого лёта, только моменты предшествующий и последующий – мы можем дополнить своей фантазией, но в распоряжении скульптора или живописца нет изобразительных средств, чтобы выполнить или нарисовать длящееся действие, последовательность моментов. Элемент времени, движения – лежит вне возможностей статических видов искусства. Эти искусства вводят нас только в трехмерный мир.

Четвертое измерение – это время. И мир высших измерений, мир динамический – доступен только динамическим видам искусства, музыке, танцу, слову, потому что в этих видах

искусства имеется налицо элемент времени, движения.

Ритм, то есть закономерное движение — является основой музыки и танца. И затем — музыка и танец заставляют нас последовательно переживать ряд сменяющихся эмоций, целые изображенные в звуках биографии: "Жизнь Заратустры" Р.Штрауса, "Божественная поэма" Скрябина. Уже одно это слово "смена" ясно определяет наличность движения, времени в этих видах искусства. Если в статических видах искусства мы имели — 0, то здесь мы имеем последовательный ряд дифференциалов, дифференциальное уравнение, уравнение движения.

Те же самые элементы движения мы имеем в произведениях художественного слова: и здесь смена моментов, смена эмоций, уравнение движения; и здесь, как в музыке, ритм. И это дает полное основание отнести искусство художественного слова к искусствам динамическим.

Я не случайно упомянул об искусстве художественного слова в конце: искусство художественного слова — есть вершина пирамиды, фокус, сосредоточивающий в себе лучи остальных видов искусства. Совершенно не противоречит это тому, что — мы определили как художественное слово, как динамическое: покой — частный случай движения, когда скорость равняется нулю. Искусство художественного слова включает в себя элементы остальных видов, это — вершина пирамиды, фокус, сосредоточивающий в себе лучи остальных видов.

В степени развития сюжета — элемент архитектуры: огромный дворец романа, изящный коттедж новеллы, законченный архитектурный орнамент миниатюры или стихотворения. В литературе определенной эпохи — всегда отражен архитектурный стиль этой эпохи: строгая простота коринфского или ионического стиля — в классической литературе; прихотливые завитки барокко в 18-м веке; изломанная линия декаданса — в 20-м веке. (И если определить стиль как совокупность изобразительных приемов — то, конечно, сюжет является элементом стиля, и именно — архитектурным его элементом.)

Палитра красок — у художника слова не менее богата, чем у художника кисти. Жанр, пейзаж, портрет — все это так же во власти художника слова, как и во власти живописца. И живопись в слове мы совершенно отчетливо можем класси-

фицировать по живописным школам. Взять хотя бы портреты: совершенно ясно, что Ретиф де ля Бретон – это Буше, Расин – Давид, Золя – Мейсонье, Толстой – Репин, пленеризм – у символистов и особенно у неореалистов.

О статических изобразительных приемах мы говорили раньше, когда шла речь об архитектуре слова – о постройке сюжета, о пропорциональности частей, о способах вводить интермедии в развитие сюжета. О статических же приемах – живописных – мы говорили, в сущности, когда разбирали различные методы портретизации действующих лиц, когда говорили о простых и концентрированных сравнениях, об изобразительных приемах, основанных на совместном творчестве, и т.д., – словом, о мыслеобразах. Теперь нам предстоит заняться звукообразами, областью музыки слова.

Раз мы говорим о музыке слова – естественно будет расположить анализ по музыкальным категориям: гармонии и мелодии.

Гармония трактует вопросы о благозвучии в музыке, о консонансах и диссонансах. В области художественного слова параллельные явления и приемы – это рифма, аллитерация и ассонанс.

Так как мы занимаемся художественной прозой, то на вопросе о рифме мы долго останавливаться не будем. Общее положение (с которым мы встретимся позже в вопросе о ритме): законы стиха, поскольку речь идет не о vers libres и законы прозы в отношении пользования гармоническими приемами – во многом противоположны. В частности: если законным в стихе является полный консонанс, рифма – то в прозе рифма недопустима. Проза строится на диссонансе или на неполном консонансе.

"Через мгновенье вновь начинается рознь, раздор и галденье" (Щедрин).

"Он заставил себя справиться с набегавшей слабостью, заливавшей его точно набегавший прилив."

"Он вновь мечтает о том, что считает кучи золота..." Особенно – рифмы глагольные.

Рифма допустима лишь изредка, как намеренный прием, как частный случай полного ассонанса. При этом непременно рифмующиеся слова – ставятся рядом, что лишает такой консонанс вида нормальной стихотворной рифмы.

”Он щелкнул, как волк, зубами” (Гоголь, ”Страшная месть”).

”Трещат нещадные тучи” (Ремизов, ”Гнев Ильи-пророка”).

Ассонанс и аллитерация. Ассонанс – созвучие гласных в ударяемых слогах; аллитерация – повторение одних и тех же согласных. И то и другое – в эпосе: ассонансы – часто в русском; аллитерации – особенно, в германском (начальные аллитерации в песне о Гильдебранте).

Ассонансы в прозе встречаются сравнительно редко; чаще – аллитерации. Как то, так и другое – являются лишь музыкальными украшениями, лишь мелодическим приемом, придающим благозвучие, а не приемом изобразительным.

Аллитерации: ”Кругом стали девяностолетние, столетние старцы” (Гоголь). Часто соединение ассонанса и аллитерации: ”Солнечную забуду судьбу свою, зеленые заброшу рощи” (Ремизов).

Аллитерации случайные, особенно если они составляются из звуков трудно произносимых, – являются недостатком: ”Об обществе”, ”Из избранного народа”, ”Старик с всклоко-ченными волосами”...

Эффектным изобразительным средством ассонансы и аллитерации становятся, когда из приемов гармонических они переходят в приемы мелодические.

Мелодия в музыкальной фразе осуществляется:

1) ритмическим ее построением;

2) построением гармонических элементов в определенной тональности и

3) последовательностью в изменении силы звука.

Вопрос о ритме мы пока отложим, а займемся двумя другими пунктами и прежде всего – вопросом о построении целых фраз в определенной тональности, тем, что в художественном слове принято называть инструментовкой.

Инструментовка целых фраз на определенные звуки или сочетания звуков – преследует уже не цели гармонические, или вернее, не столько цели гармонические, цели придания благозвучия – сколько цели изобразительные.

Всякий звук человеческого слова, всякая буква – сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы подобно Бальмонту приписывать каждому звуку строго определенное смысловое

или цветовое значение. Но если не количество, то качество есть у каждого звука.

Р — ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л — о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н — о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи. Звуки Д и Т — о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом, о вате. Звук М — о милом, мягком, о матери, о море. С А — связывается широта, глубина, даль, океан, марево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стискивающее и т.д.

И вот, построение целых фраз в определенной тональности, инструментовка на определенную букву — усиливает впечатление повторяемостью этих букв.

Простейший прием инструментовки — психологически простейший — инструментовка звукоподражательная.

Бальмонт. Ремизов. Замятин.

Инструментовка определяет настроения или состояния.

Звуковая характеристика героев. Лейтмотив. Контрапункт.

О РИТМЕ В ПРОЗЕ

Если мы оглянемся назад, в историю литератур, то мы отметим общее явление: поэзия – в виде песен, в виде стихов – появляется гораздо раньше, чем проза, поэзия – исторически предшествует прозе, проза – является всегда высшей ступенью литературы. Причина в том, что поэзия – гораздо примитивней прозы, законы ее проще, доступней. И в частности это касается вопроса о ритме: ритм в прозе – гораздо сложнее и труднее поддается анализу, чем ритм в стихе. Вот почему прав А.Белый, когда он говорит: "Писать яркой прозой – гораздо труднее, чем стихами... Проза – точнейшая, полнозвучнейшая из поэзий".

Мне уже не раз приходилось отмечать, что точной границы между поэзией и прозой нет. Мы можем провести определенную границу только между поэзией метрической и прозой: первое, что бросается в глаза, это то, что в прозе нет определенного метра; есть какой-то ритм и какие-то его законы – но нет метра. Стих тонический, то есть такой, правила которого требуют лишь одно и то же число ударений в строке и не требуют одинакового числа слогов или правильного чередования долгих и кратких слогов – стих тонический уже стоит ближе к прозе. И наконец, свободный стих – уже совершенно естественно сливается с прозой. Например, "Горные вершины".

6-ую строку Белый рассматривает как комбинацию ямбоанапестов с пустым промежутком в 1-ой строке. Произвольно, искусственно... Правильней видеть здесь дактилехореическую строку.

Таких примеров свободного, прозаического стиха – можно найти много, особенно у романтиков, как Гете, Гейне, у

Блока. Эпитет "прозаический" – отнюдь не в осуждение: наоборот, раз мы признали, вместе с Белым, что "проза – есть тончайшая, сложнейшая и полнозвучнейшая из поэзий", – то "прозаический стих" – есть показатель (для меня) высшего развития поэтического дара у автора, высшего развития музыкального слуха, уже не довольствующегося грубым, рубленым, метрическим стихом, а прибегающего к сложному, неуловимому ритму vers libres. Очень показательно, что vers libres – "прозаический стих" – является на высших ступенях развития литературы; возьмите хотя бы французов.

Но если я согласен с Белым, что "проза – есть точнейшая и сложнейшая из поэзий", то я совершенно не согласен с ним в попытке его из аэроплана прозы – свободного аэроплана – сделать подобие привязного воздушного шара поэзии. В этой же статье Белый утверждает, что у лучших прозаиков размеренность прозы – составляет определенный метр – или приближается к определенному метру.

Отрывок из "Романа в письмах" Пушкина.

4-ая строка под ямбоанапестическое строение подогнана искусственно: чистый анапест. А если считаться с логическим ударением, то еще естественней слово "предположения" – рассматривать как 4-й пэон с двумя краткими слогами. – Отчего не "предположенья"? Потому что автор хочет нарушить метр: чутье, музыкальный слух подсказали ему, что надо нарушить метр. Vers libres: из Гоголя: "Небо почти прочистилось..."

3-я, 4-я и 5-я строки – естественней рассматривать как ямбоанапестические. То есть в действительности метр опять нарушен, и я утверждаю, намеренно.

Vers libres: Сологуб: "Голодали в пустыне. И сошлись в пути. Но в предсмертном отчаянии поверили сердцем, что пыльный песок под ногами – зерно, и что ключевая под ногами струится вода, и кто поверил в этот обман – тот насытился пылью".

Шесть анапестов – и стопа ∪∪́ – ∪∪́ – ∪∪́ – ∪∪́ – ∪∪́ – ∪∪́. Затем опять шесть анапестов и стопа. Затем пэон 1-й, затем три ямба, затем три анапеста. Зачем сводятся эти странные стопы? Намеренно, чтобы нарушить правильный метр.

"До последнего времени в нашем морском министерстве брали масштаб четверть дюйма за фут; но теперь, как длина

современных судов стала очень большой, чертежи эти делают в меньшем масштабе" – чистый анапест и только один ямб...

И отчего горьковский "Человек", написанный чистейшим ямбом (кажется), производит такое тягостное, удручающее впечатление? Ведь это есть тончайшее приближение к метру в прозе!

Ответ ясен: оттого, что точный метр в прозе – есть преступление. Оттого, что наличность правильного, метрированного ритма в прозе – есть не только не достоинство, но крупный недостаток. Это первый тезис относительно ритма в прозе, который надо запомнить.

Тут мы встречаемся с тем же самым явлением прямо противоположных требований относительно стиха и прозы: там рифма есть плюс, здесь – минус; там строго выдержанный метр – плюс, здесь – минус; там ошибка в метре недопустима, здесь метр без ошибок – недопустим.

Практический вывод отсюда ясен: с тщательностью, с какой версификатор следит за правильностью метра, прозаик должен следить за тем, чтобы не было правильного метра. Не говоря уже о том, что правильный метр недопустим в целом произведении или в целых абзацах произведения, – нельзя допускать метра и в частях абзаца, в целых предложениях. Особенно это правило относится к тем случаям, когда в прозе появляются метры, легко уловимые ухом.

Фраза: "Подстрекнул меня нелегкий, загляделся на красотку" (Соллогуб, "Тарантас"). Явный 3-й пэон – или два четырехстопных хорея.

"Гордость невежд началась непомерная" (Достоевский). Четырехстопный дактиль.

Особенно часто метрированная проза попадается у писателей малокультурных, начинающих и, что очень типично, почти всегда в такой рубленой прозе есть и рифмы (Гастев: Анапесты и дактили).

Тем удивительней, что тот же недостаток мы видим у Белого. У него почти сплошь, беспросветно анапестированы целые романы. "Котик Летаев" ("Скифы", № 1).

Точно едешь в поезде: тра-та-та, тра-та-та... дремлется. И тут уж нарушения метра – редкие – действуют так, как если б сосед уколол вас булавкой.

У того же Белого в "Петербурге" эта метрированность в меньшей степени, только частями.

У Сологуба метрированности мы уже почти не находим: ритм в прозе у него есть, но метра нет.

Там, где, казалось бы, легким изменением фразы можно было бы соблюсти ритм, – автор изменяет, намеренно нарушает его. На стр. 3 можно было сказать: "но в предсмертном отчаянии верили сердцем", – но автор не говорит этого.

Лишь в редких случаях, когда это оправдывается содержанием, уместны и даже хороши метрированные фразы. Ремизов "О безумии Иродиадином": "Белая тополь, белая лебедь, красная панна"... (Лимонарь).

Из всего сказанного ясно, что метрического ритма в прозе не должно быть. Другими словами, что с количественным масштабом при анализе ритма прозы – с изменением числа слогов нельзя подойти. Явно напрашивается возможность крутого решения: что здесь надо применить качественный анализ, качественный масштаб. Какого же рода может быть этот масштаб?

Если вы попробуете произносить вслух слова с ударениями на последнем слоге – назовем их условно анапестическими – и слова с ударениями на первом слоге – назовем их дактилическими, то вы увидите, что есть потребность первые произнести быстрее, а вторые медленнее. Это естественно: при произнесении слова есть стремление поскорее найти опору в ударении. В анапестических словах – эта опора в конце – и естественная тенденция поскорее проскочить неударяемые ступени; наоборот, в словах дактилических – опора уже дана в начале, и поэтому спокойнее, медленнее произносятся неударяемые слога.

Самый психологический облик языка определяется местом ударений: французский и английский. Соответственно, есть общий психологический характер во всех метрах с ударениями в начале стопы – и есть общий характер во всех метрах с ударениями в конце стопы. Правильность ритма в прозе достигается тем, что в соответствующих по построению абзацах или фразах – применяются дактилические слова, и ритм строится из дактилей, хореев, первых пэонов и т.д. – и в соответствующих местах ритма берутся слова анапестические, и ритм из ямбов, анапестов, пэонов третьих и четвертых и т.д.

Хороший пример у Гоголя:

"Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто их бе́лыми торчащими костями, щедро обмывшись казацкою

их кровью и покрывшись разбитыми возами, расколотыми саблями и копьями..."

Дактили и хореи.

И затем вдруг – в полной параллели с содержанием – Гоголь переходит на ямбы и анапесты:

"Когда же пойдут горами синие тучи, водяные холмы гремят, ударяют о горы" и т.д. ...

В первом случае – слова: дактилические, во втором – анапестические.

Если мы прозу будем читать ритмически, под какой-то невидимый метроном, то мы встретимся с тем же явлением, какое имеем при чтении стихов, построенных трагически, то есть переменным числом слогов и с постоянным числом ударений в каждой строке: а именно, там, где больше слогов между двумя соседними ударениями, мы будем читать быстрее, и где меньше – мы будем читать медленнее. То есть у нас будут в чтении, в ритме – замедления и ускорения. Ясно, что замедление получится, когда между ударениями поставлено мало неударяемых слогов, и наоборот – ускорение, когда между ударениями много неударяемых слогов.

В правильно (в ритмическом отношении) построенной прозе – мы найдем постоянное чередование ускорений и замедлений. Причем ускорения и замедления особенно резко бросающиеся в глаза – всегда бывают мотивированы, то есть имеют связь с изображаемым построением или действием.

В предыдущем примере (из Гоголя) ускорение было достигнуто переходом из дактилехореического размера в ямбоанапестический. Также возьмем фразу из Сологуба: "Юная дева выпила чашку воды до дна, и великой радостью осветилось ее лицо".

Еще пример: "Быстро и тонко взвыла, опрокинулась, умерла" (Сологуб).

Из "Уездного", пример:

"Позванивают колокола веселые, идет нарядный народ к веселой пасхальной вечерне".

"Дзынь – высадили вверху стекло, осколки со звоном вниз..."

"А он, безглазый, уж – в переулочке напротив..."

Замедление. Возьмем сразу наибольшее замедление. Такое явно будет при наличии двух ударяемых слогов рядом.

Гоголь: "Черный лес шатается до корня" – 2 ударяемых слога.

Гоголь: "Дитя на руках Катерины" – 3 удара.

Ремизов (Лимонарь).

Переставим в гоголевской фразе: не "ц̀елый мир", а "м̀ир целый". Еще будет замедление. Между тем в стихе метрическом – такая перестановка не дает замедления. Мы можем прочитать "мир ц̀елый"; здесь мы непременно прочтем "м̀ир целый". В чем причина?

Причина в том, что в стихе, закованном в метрические латы, логическое ударение не играет ритмической роли; между тем в прозе – логическое ударение играет существенную роль. Над астральным телом звукового обычного ритма – есть еще ментальное тело логического ритма. Игра в мяч на пароходе...

За основу берется уже логическое ударение. Многие слова читаются – без ударения: "изламываясь между туч"... Ускорение еще больше.

Перестановка слов – меняет логический ритм, создает более глубокие замедления и ускорения, соответствующие смыслу и меняющие его. Пример "мир целый".

"Это милый, добрый малый." "Это малый добрый, милый." В стихах это не создало бы разницы; в прозе – создает. Логическое ударение – на "малый". Если перенесем "малый" вперед – мы получаем то же явление, о котором говорилось раньше – о дактилях. Тут – сперва логически ударяемое слово, затем два неударяемых; получается то, что я назвал бы "логическим дактилем". Замедление, потому что опора – логически ударяемое слово в начале, и две остальных, неударяемых, ступени – проходятся медленнее.

Значение знаков препинания в прозе – ритмическое; в стихе – нет.

Выводы:

1) в прозе не должно быть метра; если форма становится метрической – ее надо изменить;

2) надо следить за правильностью ускорений и замедлений, за соответствием их смыслу, особенно – следить за ритмическими ударами;

3) логический смысл; расстановка слов;

4) знаки препинания.

Пьеса, построенная на диссонансах (Скрябин): консонанс режет слух. Натуральная гамма.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛЕКЦИИ И СТАТЬИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. О ТЕАТРЕ

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ И ПРЕДИСЛОВИЯ

РЕЦЕНЗИИ

ПУБЛИЦИСТИКА. СТАТЬИ НА РАЗНЫЕ ТЕМЫ

ПРИЛОЖЕНИЯ